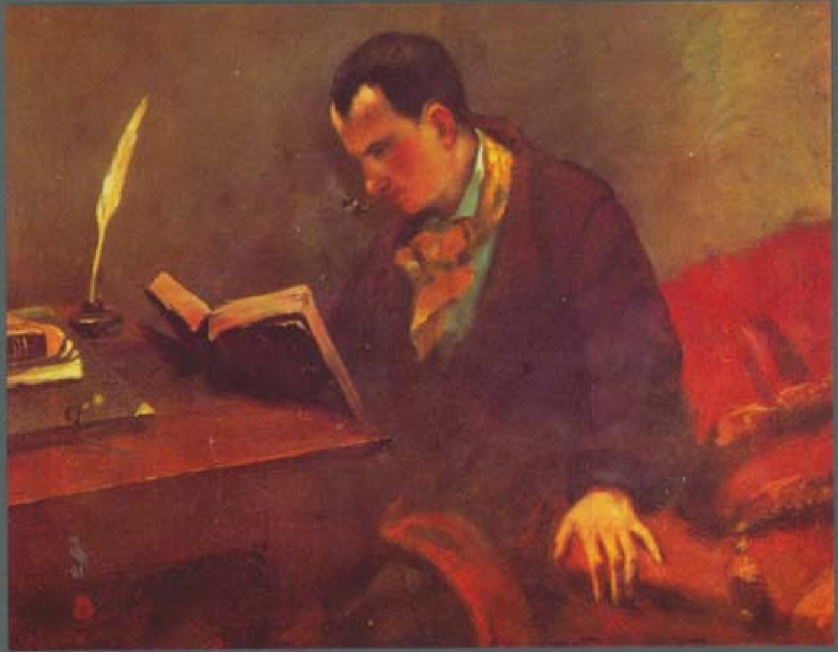


10.9.2015

ما التاريخ الأدبي؟



تأليف
كليمان موازان

ترجمة وتقديم وتعليق
د. حسن الطالب

كليمان موازان

ما التّاريخ الأدبيّ؟

ترجمة وتقديم وتعليق

د. حسن الطالب

تقديم

سعيد علوش

دار الكتاب الجديد المتحدة

ما التّاريخ الأدبيّ؟

ما التّاريخ الأدبيّ؟

Original Title:
Qu'est-ce que l'histoire littéraire?
by **Clément Moisan**

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية سنة 1987 في دار المطبوعات الجامعية الفرنسية - فرنسا

الطبعة الأولى
أيلول/سبتمبر/الفاتح 2010 إفرنجي

ما التّاريخ الأدبيّ؟
ترجمة حسن الطالب
موضوع الكتاب التاريخ الأدبي
الحجم 17 × 24 سم
تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
التجليد برش مع ردّه

ردمك ISBN 978-9959-29-472-2
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)
رقم الإيداع المحلي 2008/785

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + **خليوي** 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + **فاكس** 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

توزيع دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ الجماهيرية العظمى
هاتف وفاكس: 013 07 34 21 218 + **نقّال** 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني: **oeabooks@yahoo.com**

إلى أهالينا في غَزّة، الجبّارين الصّامدين
رموز النّخوة والعزّة..
إلى الشّهداء الأحرار.
إلى روح شهداء سُفن «الحرية» الأبطال.
إلى كل الشرفاء الأحرار في وطننا العربي الكبير.

أمّا قبل

فضّلنا في هذا التّقديم (الماقبل) على (المابعد) تلافياً لأيّ تشويشٍ على نصّ الكاتب كليمان موازان (Clément Moisan) والمترجم حسن الطّالب، ذلك أنّ الكنديّ والمغربيّ يصنعان الحدث بتبنّي طرح جديد لـ (مفهوم التّأريخ الأدبيّ). ففي حدودِ معرفتي المتواضعة بالأعمال المنجزة في التّأريخ الأدبيّ العربيّ منذ (ك. بروكلمان (Carl Brocklman) وإلى (ش. ضيف) لم يناقش الأكاديميّ في جامعاتنا العربيّة فكرتيْ النّسق المفهوميّ والنّسق الملموس. فقد توقّفنا عند حدود (التّأريخ الوضعيّ) وبعض (التّأريخ اللاّنسونيّ) بسبب ضغط تكوين (المُدَوَّنة المركزيّة) والاحتفاء بتواريخ أدبيّة وطنيّة في غياب منظور نظريّ يلاحقُ المستجدّات المعرفيّة.

فالاعتقاد في (امتلاك الوثيقة والمخطوط) أوهم أصحابه بالسّيطرة على التّحقيبات المدرسيّة الّتي لم تتغيّر ـ من (المُحيط إلى الخليج) ـ بفعل هذا (الاتّجاه الوضعيّ) الّذي حنّط الظّاهرة وقلّصها في (علاقة الأسباب بالمُسبّبات). . .

واليومَ آن الأوانُ لوضع خريطة (بتأريخ الأفكار) (والتّأريخ الثّقافيّ) إلى جانب (تأريخ الأدب) تتوجّه إلى ظواهر (الإنتاج والتّشفير وتلقّي النّصوص) لإحقاق (جمهوريّة الآداب) بدل (جمهوريّة السّياسات) وقيم الجماليّة بدل التّبعيّة. من هنا تتجلّى الأهميّة القصوى للاحتفاء بمساءلة (مفهوم التّأريخ الأدبيّ) لكليمان موازان، الّذي يضعُ لَبِنات جديدة للتّفكير في (ديناميّة الأدب) لا تبعيّته، فهو يخلخلُ مجمل (التّواريخ الوضعيّة) لفسح المجال إلى مقاربات ذات (قيم كونيّة) إذا شئنا أن يكون للأدب العربيّ مكانته بين الآداب، فالقرية الكونيّة لم تعد تحتمل (الكمّ والتّلقين)، بل تنزع إلى النّوعيّة والدّيناميّة والبحث العلميّ. . .

من هنا تُعدُّ ترجمة حسن الطّالب للمنظِّر الكنديّ خطوةً أساسيّةً في التّنبيه إلى

آخر مستجدّات التّأريخ الأدبيّ المعاصر، تلك الّتي تعتمد الحواريّة والمثاقفة والقراءة العموديّة بدل القراءة الأفقيّة.

لا شكّ أنّ ترجمة كتاب كليمان موازان تضعُ بين أيدي الجامعيّين والباحثين مصدراً أساسيّاً لا غنىً عنه، لإعادة النّظر في المُنجز، كما أنّ التّرجمة الحاليّة سيكون لها شأنٌ في الدّرس والبحث الجادّين، لرأب صدع الأخطاء وتقليص (الفجوة المعرفيّة) الّتي تعاني منها تواريخُ الآداب العربيّة.. هي الآنَ في أحوج ما يكون إلى أنفاسٍ جديدة، تعيد الاعتبار إلى المقاربات، لإعطاء (الأداة والدّواة) حظّهما من العمليّة...

فهنيئاً لحسن الطّالب ولناشره بهذا الإنجاز الّذي طالما انتظرناه.

سعيد علّوش

توطئة

دوافعُ التّرجمة

تندرجُ ترجمتنا لهذا السِّفر النّفيس ضمن اهتماماتنا بإشكاليّةِ المناهج الدّاخليّة والخارجيّة في دراسة الأدب ونقده. ومن المعروف أنّ الصّراع الّذي قام بين هذه المناهج يلخّص ـ جملةً وتفصيلاً ـ الإشكاليّة الإبستيمولوجيّة في مناهج البحث والنّقد الأدبيّين، الّتي سعت، دوماً، للوصول إلى مستوى من الكفاية والملاءمة والشّموليّة، من خلال تقريب الشُّقّةِ بين مفهومَي «الانفتاح» و«الانغلاق»، وبناءً عليه بين مفاهيم «النّصّ في ذاته ولذاته» و«المحايثة» و«الاستقلاليّة» وبين مفاهيم «السّياق» و«المرجع» و«إيحائيّة اللغة»... إلخ.

وكان أكثر ما يشدّنا إلى هذا الصّراع أمران اثنان:

- يرتبطُ الأوّل بالحجج الّتي يعرضها كلّ فريق، مع افتراض التّعديلات الطّارئة عليها، وكذا بمواقف أصحابها المتباينة بخصوص رفض أو قبول المناهج الخارجيّة أو العلوم المساعدة في دراسة الظّاهرة الأدبيّة.
- أمّا الثّاني فيرتبطُ تحديداً بـ **تاريخ الأدب/ التّاريخ الأدبيّ** باعتباره منهجاً ومقاربةً شكّل وما يزال، موضوعَ جدال ونقاش حادّين يتعلّقان، بصفةٍ خاصّة، بمناهجه وطرائقه التّحليليّة والوصفيّة الّتي صوّب إليها النّقدُ الجديدُ سهامه، متّهماً إيّاها بجملةٍ منِ النّعوت السّلبيّة من قبيل: «**الحشد الإخباريّ**» و«**الشّرح التّعليليّ**» و«**الأبحاث الحرفيّة**» و«**السّرد الإنشائيّ**»... إلخ، وهذا الأمر هو الّذي دفع رولان بارت (R. Barthes) إلى الإقرار بغياب ما أسماه بالذّات المتكلّمة، وبالتّالي غياب الموضوع الّذي يصعبُ التّحكّم فيه في مثل هذه المقاربات[1].

---

(1) Barthes (Roland) (1982), «Le discours de l'histoire», in *Poétique*, nº 49, p.45.

من ثمّ فإنّ **التّاريخ الأدبيّ**، نظريّةً وممارسةً، يستمدّ أهمّيته ومشروعيّته من كونه شكّل، طوال عقود متواصلة، محورَ عددٍ لا يستهانُ به من النّدوات والمؤتمرات والموائد المستديرة، علاوةً على عدد آخر من الكتب والمجلاّت والدّوريّات المتخصّصة في صورة عودة للنّقد الجديد إلى التّاريخ الأدبيّ، عودة تنطوي على أكثر من دلالة، خاصّة وهي تنفتحُ على آفاق جديدة اتّخذت طابع التّخصّص المفرط في الدّقّة والتُخمة النّظريّة والمنهجيّة الّتي أفرزت اتّجاهاتٍ جديدةً في أدوات البحث وطرق التّساؤل وتجديد زوايا النّظر، وذلك من خلال إعادة النّظر في عدد من المفاهيم الإشكاليّة مثل: **التّحقيب**، و**التّقطيع الزّمنيّ**، و**المنتخبات**، و**التّطوّر الأدبيّ**... إلخ، ممّا دفع إيفا كوشنير (Eva Kushner) - الباحثة المتخصّصة في حقل **التّاريخ الأدبيّ** - إلى القول إنّ حقل الدّراسات الأدبيّة يمرّ برمّته عبر سؤال **التّاريخ الأدبيّ**[2]، في إيماءةٍ منها إلى أنّ التّهم الّتي أُلصقت بهذا النّوع من المقاربة لم تكن تستند إلى فهم علميّ ووعي منهجيّ بدورها وغاياتها، خاصّة تُهمة الاهتمام بالعناصر الخارجيّة على حسابِ العناصرِ الدّاخليّة في تحليل العمل الأدبيّ، وأنّ تاريخ الأدب يهتمّ، شأنه شأن النّقد الأدبيّ، بالدّاخليّ في تحليل الأدب[3].

والحقّ أقول، إنّ اهتمامي بموضوع هذه التّرجمة ليس حديثَ العهد. إنّه يعودُ إلى سنوات الدّراسة الثّانويّة حينما كنتُ عكوفاً على اقتناء وقراءة كلّ ما تيسّر لي من كُتب تاريخ الأدب العربيّ تحديداً، وكان معظمها يصبّ ضمن منحى تعليميّ مدرسيّ مثل: **تاريخ الأدب العربيّ** لحنّا الفاخوري، و**تاريخ آداب اللغة العربيّة** لجرجي زيدان، و**تاريخ الأدب العربيّ** لحسن الزيّات، وسلسلة شوقي ضيف الشّهيرة عن «**تاريخ الأدب العربيّ**». وبالمثل انبريت أتحرّى بعضَ ما كتبه المستشرقون في الموضوع أمثال بروكلمان وبلاشير ونيلينو.. إلخ. وكنت كأيّ قارئٍ أستسلمُ حينئذٍ لسطوة تعليم تلقينيّ، مشدوداً إلى أنماط السّرد التّاريخيّ الّتي تعرض تاريخ أدبنا العربيّ في جميع حقبه وعصوره، مُهَوّساً بالصّورة المثاليّة الّتي

---

(2) Kushner (Eva) (1989), «Articulation historique de la littérature», in *Théorie littéraire*, (Ouvrage collectif), éd. P.U.F., p.109.

(3) Brunet (Manon) (1990), «L'histoire littéraire et les différences entre les formes littéraires», in *L'histoire: Théories, Méthodes, Pratiques*, p.36.

ترسمها لفرسان الكلمة من الشّعراء والكتّاب والبُلغاء. . . إلخ، متقبّلاً منطقها في التّصنيف والتّبويب والتّحقيق، وهي تعرضُ بنوع من القداسة لتاريخ الأدب ذاك على أنّه تاريخُ العبقريّات والنّوابغ والأمجاد والبُطولات، وكأنّه فضاءٌ للمطلق الأدبيّ وكماله. هذه الصّورة لا تخلو منها كتب تاريخ الأدب العربيّ التي ألّفها عددٌ من المؤرّخين الأدبيّين العرب فيما كانت تقلّ بأشكالٍ متفاوتةٍ عند المستشرقين.

ومضت أعوام وأعوام تفتّحت فيها مداركي العلميّةُ تدريجاً، وأخذت التّساؤلات تتدفّق من السّراديب الخفيّة والمرئيّة معاً، وأصبحت أضمرُ في نفسي حسّاً نقديّاً أشبه بمسافة نقديّة للتّأمّل والتّحقيق والمقارنة في قراءتي **لتواريخ الأدب العربيّ**، طارحاً عدداً من التّساؤلات: **كيف تؤرّخ هذه التّواريخ لأدبنا العربيّ؟ ما هي المادّةُ الخامُ الّتي تشكّل لُحمة وسدى موضوعها؟ ما دلالة كلمة «الأدب العربيّ» فيها؟ ولماذا غُيّبت تواريخُ أدبيّة عربيّة بشكلٍ أو بآخر، في هذه الكتب؟ إلى أيّ حدّ تعكسُ هذه التّواريخ صورة علميّة وموضوعيّة عن تاريخ الأدب العربيّ في مسيرته الطّويلة وفي تجلّياته ومظاهره المتباينة؟ ما الغايةُ، أصلاً، من التّأليف في تاريخ الأدب، أهي غايةٌ تعليميّة؟ معرفيّة؟ وطنيّة قوميّة؟ أم أنّها غايةٌ تُمليها حركةُ التّاريخ من أجل صيانة المكتوب الأدبيّ وغير الأدبيّ وتخليده؟ لماذا وكيف تنتعش الكتابة في تاريخ الأدب في أزمنة وظروف محدّدة؟ من هو المؤرّخ الأدبيّ؟ ما وظيفته؟ ما عُدّته النّظريّة والمنهاجيّة والمفاهيميّة إزاء التّاريخ كمفهوم وتصوُّر، وإزاء الأدب كموضوع مختلف ومتميّز عن التّاريخ؟ أو بتعبير عبد اللّه العروي: «ما الّذي يجري في ذهن رجل يتكلّم على وقائع ماضية [أدبية من منظورنا] من منظور خاصّ به تحدّده حرفته داخل مجتمعه؟»[4]، ما هي المرجعيّة والخلفيّة النّظريّة الّتي تحكّمت في التّأليف في تاريخ الأدب العربيّ؟ وما هي أوجه التّشابه والاختلاف بين التّواريخ الأدبيّة العربيّة من جهةٍ أولى وبين التّواريخ الأدبيّة الاستشراقيّة من جهةٍ ثانية؟ وهل في وسع «مقارنات البنى التّكوينيّة»[5] بتعبير الدّكتور سعيد علّوش لدى مؤرّخي الأدب العربيّ أن تُفضي إلى دراسة التّجلّيات المختلفة والمتباينة لتاريخ**

(4) العرويّ (عبد اللّه)، **مفهوم التّاريخ**، (1992)، المركز الثقافيّ العربيّ، ص17.

(5) علّوش (سعيد)، **مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربيّ**، (1987)، الدّار العالميّة للكتاب، ص334.

الأدب في الكتابة المدرسيّة والأكاديميّة والعُموميّة؟ كيف نفسّر مظاهر متعدّدة من التّعارض، بل التّناقض بين معظم هذه التّواريخ، مع أنّها تشتغلُ على موضوعٍ واحدٍ هو الأدب العربيّ؟ ما هي التّطوّرات النّظريّة والمنهجيّة والتّطبيقيّة الّتي لحقَت هذا النّوع من التّأليف؟ وما هي أسباب ودواعي تقلّص - إن لم نقل تواري - التّأليف فيه، على الأقلّ في وقتنا الرّاهن؟ ألأنّه استنفد موضوعه أم لانعدام القُدرة والكفاءة في خوض موضوع لم يطرق بابه إلاّ موسوعيّو الثّقافة والمتبحّرون في التّوثيق؟ أم لأنّ التّأليف في تاريخ الأدب أضحى من الموضوعات الشّائكة التّقليديّة الّتي خُبر ظاهرها من باطنها، و«قتلها» الباحثون بحثاً واستقصاء؟ ما هي في الأخير المحاولات والتّجديدات الّتي سعت إلى مواكبة مختلف الإنجازات والإحقاقات العلميّة في التّنظير لتاريخ الأدب؟ وما مدى استثمارها لإعادة النّظر في مناهج كتابة تاريخ الأدب العربيّ؟ . . . إلخ.

تلك هي بعض الأسئلة - وهي غيضٌ من فيضٍ - الّتي كنتُ أطرحها على نفسي. ومن المؤكّد أنّ مؤرّخي الأدب العربيّ من الروّادِ كجرجي زيدان والرّافعي والزيّات وأحمد ضيف. . . ومن المتأخّرين كطه حسين وشوقي ضيف ومحمّد مندور مثلاً، وكذا من المستشرقين ككارل بروكلمان ونيلينو (Nilino) وبلاشير (Regis Blachère)، على سبيل المثال لا الحصر، كذلك، قد بذلوا، جميعهم، جهوداً تأسيسيّةً جبّارةً لا مجال لإنكار ريادتها وقيمتها، وتستحقّ من الباحثين كامل الإجلال والاحترام. غير أنّ البحث العلميّ الرّصين يفرضُ علينا القول بأنّ هؤلاء المؤرّخين الكبار، مثلهم مثل البشر جميعاً، يُصيبون مرّةً ويُخطئون أخرى، وينبغي أن نضعَ مشروعاتهم القيّمة والضّخمة تلك في إطار سياقها التّاريخيّ المحكوم بجملة من الضّوابط العلميّة والمعرفيّة والمهنيّة، وبالتّالي فهذا لا يمنعُ الباحثين اليوم في الموضوع، الّذين عايشوا وتابعوا مناهج البحث (التّاريخيّ) في العلوم الإنسانيّة، من غربلة الإنجازات الماضية، ومتابعة الرّحلة واستكمال المشروع **بإعادة النّظر في المنظومة المعرفيّة والمرجعيّة والمفاهيميّة والمصطلحيّة الّتي كُتب بها تاريخ الأدب العربيّ، خصوصاً بعد تقدّم البحث في التّراث الأدبيّ والنّقديّ وظهور عدد لا يُحصى من الآثار الأدبيّة والنّقديّة المحقَّقة تحقيقاً علميّاً، ممّا أتاح ملء الفراغات والفجوات الّتي كان يعاني منها هذا التُّراث، والّتي ظلّت ردحاً من الزّمن بعيدةً عن متناول التّاريخ إمّا تهميشاً لها، أو جهلاً بها، أو تغاضياً عنها.**

من ثمّ كانت دواعي اختياري **للتّاريخ الأدبيّ** موضوعاً لهذه التّرجمة نابعة من همٍّ معرفيّ/إبستيمولوجيّ، تدفعني رغبة نحو إثارة نقاش علميّ جادّ يطمحُ إلى توفير أرضيّة علميّة لكتابة **تاريخ أدبيّ** عربيّ موحَّد وشموليّ في منهاجه وموضوعه، رغم الفضاء الجُغرافيّ الواسع لمظاهره، الّتي يمكن التّحكّم فيها بفضل لغته العربيّة أوّلاً، وبفضل النويات الّتي تحكّمت فيه باختلاف العصور والفترات ثانياً، وهو ما لا يُلغي، طبعاً، في نظري، تأكيد طابع التّميّز والخُصوصيّة والفرادة **للتّواريخ الأدبيّة** المحليّة داخل هذا الكلّ الموحّد.

وقد حظي الأدب العربيّ، في المشرق على الأقلّ، بدراسات وأبحاث جامعيّة مستقلّة مكّنت من توفير أرضيّة انطلاق للبحث في الموضوع، على الأقلّ، من خلال رصدها لحصيلة البحث في **تاريخ الأدب العربيّ** من حيث طرائقه ومفاهيمه ومناهجه، وأهمّها:

1) **مناهج الدّراسة الأدبيّة** لشكري فيصل، وهي رسالة جامعيّة قُدّمت لجامعة فؤاد الأوّل عام 1948، ونُشرت عام 1973 عن دار العلم للملايين بإضافة عنوان فرعيّ: **عرض ونقد واقتراح**، وقد عرض فيها الباحث **للتّاريخ الأدبيّ** كمفهوم فيما سمّاه بالنّظريّة المدرسيّة.

2) **الاتّجاه العلميّ في مناهج تاريخ الأدب الحديث حتّى بداية الحرب العالميّة الثّانية** لمحمّد عبد السّلام الشّاذليّ، وهي أيضاً رسالة جامعيّة قُدّمت لجامعة القاهرة عام 1972، ونُشرت عام 1989 بعنوان: **الأُسس النّظريّة في مناهج البحث الأدبيّ العربيّ الحديث**، غير أنّ مفهوم **تاريخ الأدب** في هذا البحث فضفاض جدّاً، بحيث جعله صاحبه يشمل المناهج التّقليديّة في الأدب العربيّ الحديث، كالمنهج اللغويّ، والفنّي، أو الواقعيّ، وكذا المناهج الحديثة كعلم النّفس، و«الرومانتيكيّة»، والمنهج المقارن، والمنهج الاجتماعيّ... إلخ.

3) **تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج** لحسين الواد، وهي أيضاً رسالة جامعيّة تقدّم بها صاحبها لنيل شهادة التّعمّق في البحث من كليّة الآداب بتونس عام 1979، ونُشرت بالعنوان نفسه عام 1981، وما يميّز هذا العمل هو وعي صاحبه بمختلف إشكالات تاريخ الأدب مفهوماً ومنهجاً، وقد اخْتُتِم البحث باستعراض حصيلة البحث في الموضوع، وكذا الآفاق الّتي ينبغي أن يتّجه إليها البحث فيه.

4) **مكوّنات تاريخ الأدب الحديث** للدّكتور سعيد علّوش ضمن أطروحته: **مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربيّ** (1987)، وقد ركّز الباحث على عُنصرين دالّين في تاريخ الأدب العربيّ، وهما: «المراحليّة» (التّحقيب)، والبيبليوغرافيا، مستعرضاً مسيرة الممارسة ودلالتها كما تجلّت عند الروّاد الأوائل كجرجي زيدان، وعند المتأخّرين كشوقي ضيف.

وتتحدّد علاقتنا بهذه الأبحاث والدّراسات في حدود اضطلاعها بقاسم مشترك هو **تاريخ الأدب**، وما يطرحه من إشكالات وقضايا تصبّ كلّها في مفاهيم مثل: **التّحقيب، التّعاقبيّة، التزامنيّة، التّقطيع، التّصنيف، البيوغرافيا، البيبليوغرافيا، المنتخبات**. . .إلخ، وهي إشكالات قلّما يخلو منها مؤلّف في تاريخ الأدب، ضمناً أو صراحة. من هنا يندرجُ اهتمامنا بهذه المحاولات السبّاقة إلى هتك أسرار حقل **تاريخ الأدب العربي** تنظيراً وممارسةً في إطار يتحدّد من خلال ضرورة عدم تجاهل الإسهامات السبّاقة إلى الموضوع، وبالتّالي تبرير خوضنا فيه، من خلال ترجمة مؤلّف يلمّ **بالإشكالات النّظريّة للتّاريخ الأدبيّ ماضياً وحاضراً، ممّا سينمّي، في نظرنا، الوعي بهذه الإشكالات واستحضارها عند إثارة النّقاش حول تاريخ الأدب العربيّ وإعادة كتابته وإنتاجه وتأويله، وبالتّالي دفع أطروحة التّظاهر والانبهار بمعرفة ما يُروّج داخل الأوساط الجامعيّة أو الثّقافيّة الغربيّة من المناهج الجديدة والتّهافت على نقلها إلى اللغة العربيّة ليس إلاّ**.

وبناءً على ما سبق تنبثق الحاجةُ الماسّة إلى ضرورتين:

- أوّلاً: قراءة وإعادة قراءة للمنجز في حقل **تاريخ الأدب العربيّ** بالكشف عن **آليّات اشتغال طرائق التّأريخ للأدب**.
- ثانياً: استشراف **آفاق جديدة تواكب المنجزات والمكتسبات الجديدة في الموضوع** بشكل يُتيح إعادة النّظر في الطّرائق الّتي كتب بها تاريخ الأدب العربيّ وخلق **منظورات جديدة تستفيد من مكاسب تلك المنجزات، الّتي أثمرت نتائج محمودة في كتابة تواريخ الآداب الغربيّة**[6].

(6) أثمرت المنهاجيّة النّسقيّة نتائج هامّة في تواريخ الأدب الرّوسيّة والتّشيكيّة والإيطاليّة والفرنسيّة والعبريّة، وقد نُشر معظمها وتُرجم إلى اللغة الإنكليزيّة، فبالنسبة للغة الإيطاليّة =

ولا غرابة أن نجدَ، فيما يتعلّق بالضّرورة الثّانية، فراغاً مهولاً في هذا الموضوع في المكتبة العربيّة يعود في نظري إلى سببين رئيسين:

- الأوّل يرتبطُ بتصوّر يرى في **تاريخ الأدب** منهجاً تقليديّاً عتيقاً يأنف الباحثون ـ تحت هيمنة المناهج البنيويّة والشّكلانيّة والدّلائليّة وما بعدها ـ من تبنّي طرائقه ومناهجه المتجاوزة، ويميلون، بالتّالي، إلى الأخذ بأسباب الحداثة والمعاصرة في المناهج الجديدة (البديلة) بدعوى «علميّتها» و«موضوعيّتها».

- الثّاني يعود إلى صدّ (حتّى لا نقول: جهل) شبه تام عن **التّنظيرات والتوجّهات والمكاسب الجديدة الّتي أصبح يضطلعُ بها البحثُ العلميّ في تاريخ الأدب في أوروبا وأميركا. وهو صدّ انعكس على مستوى التّأليف والتّرجمة معاً[7] كما انعكس على صعيد الملتقيات والنّدوات والموائد المستديرة.**

ولئن كنّا توخّينا من هذه التّرجمة لفت الانتباه إلى موضوع جديد/ قديم في الوقت نفسه، موضوع تداخلت فيه اجتهادات **شكلانية وبنيويّة ومقارنيّة ودلائليّة ونسقيّة ومعلوميّة**، فذلك لأنّنا نروم، من ذلك، تحديد منظورنا إلى **التّاريخ الأدبيّ**، مُعرضين بالتّالي عن أيّ ترويج لمنهجٍ أو منظورٍ بعينه، فضلاً عن أيّ انبهار بالجديد والمعاصر ما دام أن هذه الأمور الأخيرة ليست أبداً مقاييس يُقاس بها التّطوّر والتّجديد داخل المجتمع، وإنّما يكونُ ذلك بالقُدرة على انتقاء النّماذج الفاعلة المنتجة وتكييفها مع المتطلّبات والحاجات العلميّة والمعرفيّة للأمّة، وبهذا

= مثلاً نشر **ألبرتو أسور روزا** (Alberto Asor Roza) وجماعة من العلماء الإيطاليّين **تاريخاً جديداً للأدب الإيطاليّ** في عشرة مجلّدات ظهرت أجزاؤها السّتة منذ 1982، وينهض هذا التّاريخ على نظريّة تعدّد الأنساق في تحليله لمسيرة وتطوّر الأدب الإيطاليّ، انظر:

- Milan V.D. (1989), Littératures canadiennes comparées: Modèles d'études proposés, in *L'histoire littéraire: Théories, Méthodes, Pratiques*, p.189.

(7) في الوقت الّذي نلاحظ فيه تضخّماً وتكاثراً في ترجمة الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة الشّكلانيّة والبنيويّة والدّلائليّة وجماليّات التلقّي... إلخ، لا نكاد نعثرُ على ترجمات في حقل تاريخ الأدب. وفي حدود علمنا، فإنّنا لم نقف على أيّ ترجمة متكاملة لمؤلّف يعرض لمشكلات تاريخ الأدب وقضاياه، باستثناء التّرجمة الّتي أنجزها محمد مندور منذ أزيد من نصف قرن لمقالة لانسون (G. Lanson) **منهج التّاريخ الأدبيّ** (1948)، والعدد الخاصّ الّذي أفردته مجلة **الثّقافة الأجنبيّة** للموضوع، والّذي ضمّ عدداً من المقالات المترجمة في تاريخ الأدب (ع1، س3، شتاء 1983).

أصل إلى دوافع اختياري لمؤلّف «**ما التّاريخ الأدبيّ؟**» لكليمان موازان موضوعاً لهذه التّرجمة.

المؤلّـف

ممّا لاشكّ فيه أنّ كليمان موازان (وهو الّذي يكاد يكون مغموراً في الأدبيّات النّقديّة العربيّة المعاصرة)[8] هو أحدُ المنظّرين المرموقين في حقل نظريّة الأدب والأدب المقارن. فهو من أعمدة «**الجمعيّة الملكيّة للأدب المقارن**» في كندا، وأستاذ ألمعيّ في «**مركز البحث في الأدب الكيبيكيّ والكنديّ وتاريخهما**» بجامعة «لافال» بـ مونتريال، كما أنّ له أيادي بيضاء على الأدب الكنديّ من خلال إرسائه لدعائم جديدة في التّعريف بهُوِيّته من خلال مؤلَّفيه الشّهيرين: **العصر الذّهبيّ للأدب الكنديّ** (1969) و**المقارنة والبُرهان: دراسة لتاريخ الأدب ومؤسّساته في كندا والكيبيك** (1987).

وعُموماً، يُعدّ موازان أحد المتخصّصين الذّائعي الصّيت في التّاريخ الأدبيّ باعتباره نسقاً. وقد انتهى مؤخّراً من تحرير مشروع ضخم حول «الحياة الأدبيّة في الكيبيك» ظهرت منه ثلاثة أجزاء. نشر عشرة كتب، وشارك في أكثر من عشرين عملاً علميّاً وأكاديميّاً على المستوى العالميّ، وحرَّر أكثر من أربعين مقالاً علميّاً في مجلاّت علميّة دوليّة مختلفة. وقد حاز ميداليّة لوران بيرس الّتي تمنحها «الجمعيّة الملكيّة في كندا»، كما حاز جائزة رايمون كليبانسكي عن مجموع أعماله العلميّة والنّقديّة. علاوةً على أنّه أحدُ المتخصّصين في النّقد البيوغرافيّ بفضل عدد من الأبحاث والدّراسات الّتي خصّ بها أدباءَ كباراً كهنري بريمون (Henri Bremond) وأناتول فرانس (Anatole France). وإلى جانب نشاط موازان العلميّ أُسندت إليه مهمّة الإشراف على الملتقى العالميّ الّذي نظّمه «**مركز البحث في الأدب الكيبيكيّ**» (C.R.E.L.Q.) عام 1986 بجامعة «لافال» في موضوع: «**التّاريخ**

(8) باستثناء الدّكتور محمّد مفتاح الّذي استثمر بعض أطروحات ومقترحات الرّجل فيما يتعلّق بنظريّة الأنساق والتّحليل النّسقيّ، خاصّةً في كتابيه: **التّلقي والتّأويل: مقاربة نسقيّة** (1994)، و**التّشابه والاختلاف: نحو منهاجيّة شموليّة** (1996) (ص48 وما بعدها). انظر كذلك بحثه: «من أجل تلقٍّ نسقيّ»، ضمن الكتاب الجماعيّ: **نظريّة التّلقي: إشكالات وتطبيقات** (1993)، منشورات كلّيّة الآداب، سلسلة دراسات وندوات.

الأدبيّ: **نظريّات، مناهج، تطبيقات**»، ونُشرت وقائعه بالعنوان نفسه عام 1989، كما أسهم موازان في المؤلّف الجماعيّ: **التّاريخ الأدبيّ اليوم** الّذي أشرف عليه روجيه فايول (Roger Fayole) وهنري بيهار (Henri Behar) (1990)، كما صدر له كتاب **الظّاهرة الأدبيّة** عام 1996.

وإنْ دلّ هذا على شيء فإنّما يدلّ على طول باع الرّجل، وصولاته وجولاته في حقل **التّاريخ الأدبيّ تنظيراً وممارسة**. وبانفتاحنا على تجربته نكون أيضاً قد انفتحنا على التّجربة الجديدة الكيبيكيّة والكنديّة وميراثها في مجال الدّراسات الأدبيّة والمقارنة، الّتي لم يُولها الدّرس الأدبيّ العربيّ والمقارن اهتماماً يُذكر بالقياس على الاهتمام الّذي أبداه حِيالَ مدارس أخرى كالمدرسة الفرنسيّة والأميركيّة والشّرقيّة (نسبيّاً)، الشّيء الّذي فوّت عليه فُرصةَ الاحتكاك والاستفادة من تجربة أكّدت نجاعتها ومردوديّتها من خلال إحقاقاتها ومساهماتها الّتي حقّقت انتشاراً واسعاً بفضل باحثين مرموقين ينضوون تحت لواء المدرسة نفسها، وهم، بالإضافة إلى موازان وإيفا كوشنير وألان فيالا (Alain Viala) وم.ف. دوميك (M. V. Doumic) وشيرلي نيومان (Shirley Neuman) وأنطوني بيردي (Anthony Berdy)، وجميعهم، باستثناء كوشنير، تبنّوا بأشكال متفاوتة **نظريّة تعدّد الأنساق** قاعدة منهاجيّة لمشروع «**تاريخ المؤسّسة الأدبيّة في كندا**»[9].

الكتابُ المترجَم

أمّا كتاب **ما التّاريخ الأدبيّ؟** فهو من التآليف الجيّدة ـ إن لم يكن أجودها ـ الّتي انصبّت على **إشكاليّة التّاريخ الأدبيّ وقضاياه**. هو، من جهةٍ أولى، حصيلةٌ لخبرةِ موازان تنظيراً وممارسةً في الموضوع، وثمرةٌ للنّقاش الحادّ الّذي بدأ مع عدد من النّدوات والملتقيات الّتي تناولت هذا المبحث المعرفيّ Discipline منذ نهاية سنوات الستّينات، بدايةً مع ملتقى سيريزي (CERISY) «**تدريس الأدب**» (1969)، مروراً بندوة «**التّحقيب الأدبيّ**» (1971)، و«**قضايا التّاريخ الأدبيّ ومناهجه**» (1974)، و«**المشاكل المنهاجيّة للتّاريخ الأدبيّ**» (1977)، و«**تجديدات في نظريّة التّاريخ الأدبيّ**» (1984)، انتهاءً بالنّدوة العالميّة: «**التّاريخ الأدبيّ: نظريّات، مناهج،**

---

(9) Milan V. D., *op. cit.*, p.189.

تطبيقات» (1986) الّتي أشرف المؤلّف على وقائعها بنفسه. وهو، من جهةٍ ثانية، يتميّزُ بطابعه الشّموليّ من خلال «**وصفه للمشاكل النّظريّة للتّاريخ الأدبيّ ماضياً وحاضراً، وإنجازه في الوقت نفسه تاريخاً للتّاريخ الأدبيّ، مقترحاً في الأخير إطاراً نسقيّاً قابلاً لأن يجدّد مفهومه وكتابته**»(10).

وينقسمُ الكتاب إلى مقدّمةٍ وثلاثة فصول كبرى يتوزّع كلٌّ منها إلى أقسام، ثم خاتمة، فبيبليوغرافيا.

في الفصل الأوّل يعرضُ الباحث للبدايات الأولى **للتّاريخ الأدبيّ**، متتبّعاً رحلته في عدد من النّماذج الّتي اتّسمت بطابعٍ موسوعيّ، فلاحق تطوّر المفهوم من القرن السّادس عشر عند المنظِّرين والنقّاد والكُتّاب حتّى القرن التّاسع عشر.

في الفصل الثّاني يتطرّق الباحث لوظيفة المفهوم وتجلّياته المختلفة في مدارس واتّجاهات أدبيّة مختلفة (الشّكلانيّة، البنيويّة، علم اجتماع الأدب. . . إلخ)، وكذا في علاقته بالخطاب الدّيداكتيكيّ(*) الّذي وقف **تاريخ الأدب** طويلاً أمام عتباته.

في الفصل الثّالث يقترحُ الباحثُ إطاراً نسقيّاً لحلّ مشاكل **التّاريخ الأدبيّ** معتمداً مكاسب نظريّة تعدّد الأنساق، وعلم الاجتماع، إضافةً إلى إحقاقات المعلوماتيّة وعلم النّماذج وغيرها.

أمّا الخاتمةُ فهي بمثابة بيان حمل دعوة إلى شعريّة تاريخيّة تقوم على دعامتين هما: إعادة إنتاج، وإعادة نظر **للتّاريخ الأدبيّ التّقليديّ**.

أمّا **البيبليوغرافيا** الّتي ذيّل بها الكتاب فتشمل 429 مرجعاً ومصدراً، تشكّل نسبة صلتها بموضوع البحث أكثر من 85% موزّعة بين لغات مختلفة (فرنسيّة، إنكليزية، ألمانيّة، إيطاليّة، إسبانيّة).

ويندرجُ الكتاب، عُموماً، ضمن المحاولات الجادّة الرّامية إلى بعث التّاريخ الأدبيّ وتجديده باقتراح أفكار وتأمّلات جديدة بخصوص نوع المعرفة الّتي ينشدها هذا الخطاب والكيفيّة الّتي يمكن أن يظهر بها أكثر فائدة في دراسة الأدب وتأويله. وهي كلّها طُموحات تصبّ في نقاش مشترك وموحّد مع نظريّة للأدب ككلّ، تشملُ

(10) كلمة النّاشر على ظهر الغلاف.

(*) الديداكتيكيّ: التّربويّ، أي كلّ ما له علاقة بخطاب التّعليم والمدرسة.

النّقد والتّاريخ في آنٍ واحد. من هنا فإنّ ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربيّة قمين أن تدفع نُقّاد الأدب ومؤرّخيه للانخراط والمساهمة في هذا النّقاش العلميّ الذي يتوخّى فضلاً عن ذلك:

- **إعادة الاعتبار لمبحث تاريخ الأدب/ التّاريخ الأدبيّ** من خلال مواكبة التّجديدات الّتي مسّت جهازه النّظريّ والمفاهيميّ والتّطبيقيّ.
- **المساهمة في توفير أرضيّة للنّقاش وإطار نظريّ للتّفكير في إعادة كتابة تاريخ الأدب العربيّ من منظور ومنهجيّة جديدين**، دون الإعلان عن قطيعة تامّة مع ما أنجز حتّى الآن كتابةً وتنظيراً وممارسةً.
- الدّعوة إلى **تبنّي وتجريب المنهاجيّة النّسقيّة ونظريّة تعدّد الأنساق في كتابة تاريخ الأدب** ودراسته، لا **من منظور الانبهار أو التّرويج أو المزايدة**، ولا **لكونها المنهجيّة الوحيدة الملزمة** لنا، بل لكونها منهاجيّةً برهنت على كونها جزءاً لا يتجزّأُ من انشغالات العلم المعاصر، ولكونها **منهاجيّة احتذتها تواريخ أدبيّة وثقافيّة عالميّة** في كثير من البُلدان الأوروبيّة[11].
- **تكريس دور المترجم تقليداً تحتّمه ضرورةُ المعاصرة والانفتاح على تجارب فاعلة ما أحوج لغتنا العربيّة إليها**. وثمرة كلّ ذلك ترجمات علميّة موثّقة ومؤطّرة تسهّل على الباحثين مهمّة الاطلاع والفهم وتوظيف المناهج والنّظريّات والمفاهيم والمُصطلحات، إضافةً إلى ضرورة تطويع اللغة العربيّة لمسايرة التّعابير والمُصطلحات المتدفّقة، وجعلها لغةً علميّةً/ اصطلاحيّةً قادرةً على التّواصل والإنتاج في الوقت نفسه.
- **اندراج عملنا في عمليّة تثاقف** لا تنزع ـ على النّقيض منْ ذلك ـ إلى أن تستبدل بخطاب الأنا خطاب الآخر، بقدر ما تروم الانفتاح على فضاءات معرفيّة علميّة مغايرة في نطاق البحث في **التاريخ الأدبيّ** خاصّة **ونظرّية الأدب** عامّةً؛ ممّا يسمح بإثراء تجربة البحث في الموضوع على صعيد العالم العربيّ.

(11) انظر الهامش رقم 6.

منهجنا في التّرجمة

قد يُثير كلامنا عن منهج التّرجمة تساؤلاً عن طبيعة هذا المنهج وخطواته ومراحله، فهل هناك حقّاً منهجٌ في التّرجمة يكفي المترجم أن يتقيّد به لينجز ترجمةً جيّدةً إذا جاز لنا الحديثُ عن ضوابط ومقاييس تقاس بها ترجمة جيّدة وأخرى رديئة، أمينة أو غير أمينة، واضحة أو مبهمة، حرّة أو حرفيّة، موجزة أو مسهبة؟... إلخ. الواقع أنّ التّجارب النّظريّة أو التّطبيقيّة في حقل نظريّة التّرجمة انتهت إلى صُعوبة ـ إن لم نقل استحالة ـ إعداد منهج متكامل للتّرجمة حتّى وإن عزّزناه بدراسات لسانيّة مقارنة بين لغتين معيّنتين وبمعاجم ثُنائيّة شُموليّة وموسّعة. ويعود السّبب في ذلك إلى كون التّرجمة عمليّة معقّدة تتداخل فيها عوامل علميّة وغير علميّة، موضوعيّة وذاتيّة، فضلاً عن تأثيرات المحيط الاجتماعيّ ـ الثّقافيّ والتّجارب الذّاتيّة والخبرات الشّخصيّة وغيرها. ومن المؤكّد أنّ الاطلاع على نظريّات التّرجمة، باختلاف أنواعها ومشاربها، يمدّ المترجم بعُدّة معرفيّة ومنهجيّة تذلّلُ ما يواجهه من صعابٍ ومُشكلاتٍ لسانيّة ونحويّة ودلاليّة وتركيبيّة... إلخ، وذلك على الرّغم من أنّ ثمة من يستهينُ بهذه العُدّة، بدعوى أنّ عمليّات التّحويل الّتي يقومُ بها المترجم تتوقّف، في معظمها، على إتقانه للغة المصدر واللغة الهدف، إضافةً إلى ثقافته الموسوعيّة والتّاريخيّة وحسّه اللغويّ، وقد يضيفون إلى ذلك معاييرَ يصعبُ التحقّقُ من علميّتها كالذّكاء والإحساس المرهف باللغة والخبرة والمران وخفّة الرّوح وحضور البال والخيال... إلخ. والواقع أنّ الضّرورة تفرض على المترجم، سواء كان متخصّصاً أو هاوياً، إلماماً بالإنجازات الهامّة المختلفة الّتي حقّقتها نظريّة التّرجمة بغيةَ أن يُضفي على عمله، كمترجم، قسطاً من المصداقيّة العلميّة الّتي قد تنعدمُ بجهله لتلك الإنجازات. ويلاحظ على معظم التّرجمات المنجزة، على الأقلّ في ميدان الدّراسات الأدبيّة، خلوّ مقدّماتها من بسط لمنهج التّرجمة وخطواتها، وكأنّ عمليّة التّرجمة عمليّة بديهيّة طبيعيّة لا تحتاجُ إلى مُقدّمات أو تبريرات، وذلك في نزوع نحو تكريس ثقافة المترجم وكفاءته أثناء عمليّة التّرجمة، فما هو المنهج الّذي اتّبعته في ترجمتي لكتاب **ما التّاريخ الأدبيّ؟**، وما نوعيّة الصّعوبات الّتي اعترضتني في ذلك؟

إنّي لا أُخفي، في البداية، حجمَ الجهد الّذي تطلّبَهُ منّي تطويع النّص

الأصليّ في لغة عربيّة تحاشيت ـ أكثر ما تحاشيت فيها ـ ركاكةَ التّعبير وضعفه وقصوره، وقد وضعت خُطاطةً بسيطةً أوجزها في ما يلي:

1) القراءة المتكرّرة للنصّ في مجموعه.

2) قراءة وإعادة قراءة فصول الكتاب منفردة ومجتمعة.

3) التّعامل مع النصّ المترجم في حدود الجُملة بداية ونهاية.

4) التّعامل مع الجملة كقارئ وناقد ومفسّر في الوقت نفسه.

5) فكّ شفرة الجملة من خلال التّركيز على المستوى النّحويّ والدّلاليّ والتّداوليّ.

6) مرحلة النّقل إلى اللغة الهدف من خلال ترجمة أقرب إلى الحرفيّة منها إلى التّفسيريّة.

7) إعادة تركيب النصّ المصدر في اللغة الهدف من خلال صياغة جديدة تراعي نسق اللغة العربيّة تركيبيّاً ونحويّاً ودلاليّاً.

وأعترفُ أنّ اعتماد هذه الخطوات كان يزدادُ ويتقلّصُ تبعاً لوضوح أو استشكال بعض المقاطع النّصيّة في النصّ الأصليّ. وكنت في أثناء ذلك كلّه أستعينُ بكلّ ما أُتيح لي الحصولُ عليه من المعاجم اللغويّة الثّنائيّة وغير الثّنائيّة، ناهيك عن المعاجم المتخصّصة التّاريخيّة والأدبيّة واللغويّة والعلميّة وغيرها. أمّا فيما يتعلّق بالمصطلحات فإنّي لا أخفي كذلك حجم الصّعوبات الّتي اعترضتني ـ شأني شأن كلّ مترجم في المعارف ـ وأنا أمام طائفة من المصطلحات الجديدة الّتي لم أقف لها على أثر فيما تصفّحته من معاجم، وفيما يلي نماذج منها: (Prototexte)، (Systémisme)، (Interceptivité)، (Hyperdiscours)، (Hypodiscours)، (Doxographie). وقد وضعت لها، على التّوالي المقابلات التّالية: النصّ الأوّليّ/ نسقيّة/ تداخل التّلقّي/ خطاب التّأويل/ خطاب التّقرير/ كتابة الآراء والأقوال. وقد بيّنتُ في التّرجمة النّقديّة الّتي ذيّلت بها كلّ فصل على حدة دواعي اعتمادي لهذه المقابلات ومثيلاتها، مبرهناً كلّ مرّة عن وجهة نظري واجتهادي المتواضع. أمّا باقي المصطلحات الأخرى الّتي ذيّلتُ بها التّرجمة، فإنّني كنت حريصاً على تبنّي ما وضعه السبّاقون إلى التّرجمة في ميدان نظريّة الأدب والنّقد واللسانيّات وعلم

الاجتماع وعلم النّفس وغيرها، اعتماداً على المشهور المتداول، وتغاضيت عن بعضها كلّما تبيّن لي خطأُها أو انحرافها أو قصورها، محاولاً، كلّما اقتضت الضّرورة، تعريف القارئ ببعضها[12]. كما أنّني كنتُ حريصاً على الابتعاد عن التّعريب، ما أمكن ذلك، اعتقاداً منّي أن مصطلحات من قبيل: سوسيولوجيا الأدب/ سيكولوجيا الأدب/ التّيماتيكيّة/ البراغماتيّة/ الدّياكرونيّة/ السّانكرونيّة... لم تعد تطرح إشكالات في ترجمتها إلى اللغة العربيّة بعد أن أثبتت مقابلاتها المترجمة حضورها وتداولها (علم اجتماع الأدب/ علم نفس الأدب/ التّداوليّة/ التّعاقبيّة (أو التّزامن)/ التّزامنيّة (أو الآنيّة)، ممّا يساعدُ على تكوين وحدة مصطلحيّة تيسّر بناء النّظام الاصطلاحيّ وتوحيده في اللغة العربيّة، وكذا تيسير عمليّة التّداول والاستخدام. أمّا الكلمات القليلة الّتي عرّبناها مثل: «إسطوغرافيا» و«أيديولوجيا» و«بيوغرافيا» و«بيبليوغرافيا»، فقد كنا نشدّد على قُوّتها المرجعيّة وتداولها معربة أكثر منها مترجمة.

أمّا فيما يخصّ الأمثال والحكم والتّعابير الجاهزة فقد ترجمتها بما يفيد معناها، علماً أنّ لها من الوجازة والدقّة المتناهية ما يعسر نقلها إلى لغة أخرى، لذلك حاولت أن أجد التّعبير الأفضل والأقرب إلى المراد، كما أنّني خصّصت لأسماء الأعلام ثبتاً خاصّاً، وأحلت إلى أماكن ورودها في الصّفحات، وكذلك فعلت بالمصطلحات. وفي أثناء كلّ ذلك كنت حريصاً على تعريف القارئ ببعضها في التّرجمة النّقديّة الّتي ذيّلت بها كلّ فصل من فصول العمل المترجَم.

لا يسعني في ختام هذا التّقديم إلاّ أن أتقدّم بجميل العرفان والامتنان للدّكتور سعيد علّوش، إنساناً وأكاديميّاً، على ما بذله من جهد في تصويب وتقويم هذا العمل، فقد قرأ مخطوطة التّرجمة قراءة الحريص الغيور عليها، كما شجّعنا، المرّة تلو الأخرى، على إخراج هذا العمل إلى النّور، فله جزيل الشّكر وعظيم الامتنان.

(12) النهج نفسه سار عليه د. محمد معتصم في ترجمته المتقنة لكتاب: **دلائلية الشّعر**، لميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre). ويعدّ هذا العمل التّرجميّ نموذجاً للتّرجمة الأكاديميّة المتميّزة سواء من حيث الإخراج والشّكل أو من حيث المضمون. نُشِرَ هذا العمل الّذي كان في الأصل رسالة دبلوم الدّراسات العليا عام 1998 ضمن منشورات كلّية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرّباط.

كما أشكر فضيلةَ العلاّمة الدّكتور عبّاس الجراري، والدّكتور عبد النّبي ذاكر أستاذ الأدب المقارن والدّكتور عمر حلي أستاذ المناهج والرّواية على ما بذلوه من جهد في قراءة نصّ التّرجمة، وتقويم عبارته، وضبط معناه، وحرصهم على إخراج هذا العمل إلى النور.

وأشكُرُ الأستاذ محمّد بوشادي على مراجعته معي لعدد من فقرات نصّ هذا الكتاب.

ولا يفوتني في هذه المقدّمة أن أتقدّم بجزيل الشّكر إلى زملائي وأساتذتي بجامعة ابن زُهر بأغادير، وفي مقدّمتهم السّيد العميد الدّكتور أحمد صابر، والدّكتور عبد الكريم مدون، كما أتقدّم بالشّكر الجزيل لكلّ زملائي وأساتذتي الأجلاّء بشعبة اللغة العربيّة لمؤازرتهم لي عندما كان عبد ربّه يمرّ بأزمةٍ صحّيةٍ حادّةٍ أواخر عام 2007. وإنّ الكلمات لتعجزُ عن التّعبير بالوفاء بفضلهم وسهرهم عليَّ أثناء فترةِ العلاج وبعدها.

والشّكر موصول كذلك لكلّ الزّملاء الأساتذة الباحثين والإداريّين الّذين آزروني في تلك المحنة.

بقيت كلمةٌ أخيرةٌ لابدّ منها، ذلك أنّ لهذه التّرجمة قصّةً طريفة. فبعد الانتهاء منها في خلال سنتين ونصف السّنة، والاستعداد لوضع اللمسات الأخيرة عليها، إذا بحريق يلتهمُ البيت الّذي كان يقطن به عبد ربّه، بما فيه المخطوطة كاملة! وللقارئ أن يتصوَّر التّبعات النّفسيّة والمعنويّة والماديّة لهذه الكارثة. غير أنّنا وطّدنا العزمَ على إخراجها إلى النّور ثانيةً حتّى لا نحرم أنفسنا، ومعنا القارئ الكريم، من الاستمتاع والإفادة من نصّ علميّ أكاديميّ شيّق وممتع، واللّه المستعان.

شكر خاصّ

كما لا يفوتني أنْ أتقدّمَ بشكري وعرفاني الخالص إلى الأستاذ سالم الزّريقاني لحرصه على تتبع المسائل التّقنيّة في إخراج هذا العمل حتّى يكون مطابقاً لمعايير النّشر العلميّ المتعارف عليها دوليّاً. وشكري الأخصّ لفريق التحرير في

دار الكتاب الجديد المتحدة الّذي راجع النّصّ العربيّ على ضوء النصّ الفرنسيّ كلمةً كلمةً، جُملةً جملةً، فقرةً فقرةً فنبّهنا إلى كثير من التّصويبات الّتي كان لها فضل وأيُّ فضل في إخراج الكتاب في حُلّته هذه.

د. حسن الطّالب

حرّر بأغادير في 14/ 04/ 2010

دراســـة

نظريّةُ الأنساقِ في الأدب، أو من أجل نَسقيّةٍ للأدب

سوف نركّز اهتمامنا في دراستنا وتحليلنا لما جاء في الكتاب المترجَم على الفصل الثّالث الّذي يقترحُ فيه المؤلّف تصوّراً نسقيّاً في التّعامل مع الظّاهرة الأدبيّة وبديلاً منهاجيّاً لا يُلغي بدائلَ أخرى محتملة، بقدر ما يكمّلها ويُفيد منها. لكن قبل أن نعرض بنوعٍ من التّفصيل والدّقّة للإطار النّظريّ والمعرفيّ لتصوّر موازان، يجمل بنا، لمقتضيات منهاجيّة، إلقاء الضّوء على بعض الأطروحات النّظريّة والتّطبيقيّة الّتي شملت، تحديداً، الحقل الأدبيّ أو الظّاهرة الأدبيّة، ممّا سيمكّننا من موضعة أطروحة كليمان موازان وتقاطعها مع أطروحات أخرى ذات توجّه نسقيّ.

وتجدُرُ الإشارةُ، بادئَ ذي بدءٍ، إلى أنّ كثيراً من العُلوم والمباحث المعرفيّة قد عُولجت ودُرست من **منظورٍ نسقيّ كالثّقافة واللسانيات والأنثروبولوجيا وعلم النّفس والتّاريخ وعلم الاجتماع** وغيرها. كما أنّ **الفنونَ** مثل **التّشكيل والمعمار والرّقص** نالت حظّها من هذه الدّراسة بأشكالٍ متفاوتة.

وينبثقُ هذا الغزو ـ إن صحّ التّعبير ـ **للنّظريّة النّسقيّة** وانتشارها إلى إحدى مسلّماتها الأساسيّة الّتي تتمثّلُ في قابليّة كلّ موضوعٍ ـ أيّاً كان نوعه ـ لأن يدرس باعتباره **نسقاً**. بيد أنّها وضعت شرطاً أساسيّاً يتمثّلُ في بناء نوع من الملاءمة أو التّطابق بين **النّظريّة وموضوعها**[1]، وهو ما يعبّر عنه جان-لوي لوموان (Jean-Louis Le Moigne) في صورة إشكالين إبستيمولوجيّين جوهريّين، «**يتعلّق الأوّل منهما بالخُصُوصيّة الدّاخليّة للنّظريّة، والثّاني بشروط استعمالها**»[2]. وتُمْتَحَنُ قُوّةُ النّظريّة،

---

(1) Le Moigne (Jean-Louis), *Encyclopedia Universalis*, (Système), p.1031.

(2) Ibid., p.1030.

هنا، من خلال **النّسق الكلّي** المدروس وعناصره، وهو ما يُضفي عليها المرونةَ المنهجيّة، وبالتّالي يُجَنِّبُ **الباحث النّسقيّ** التّطبيق الآليّ والسّاذج للمعطيات النّظريّة في التّحليل والابتعاد، ما أمكن، عن إخضاعِ الظّاهرة المدروسة لأيّ تحليلٍ **تعسّفيّ وقسريّ** يلهثُ وراء الإمساك بعلاقات وهميّة بين عناصر النّسق في تفاعله وديناميّته.

إنّ **المشروعَ العلميّ** لنظريّة الأنساق هو **الأدبُ** أو **الظّاهرةُ الأدبيّةُ** باعتبارها مجالاً **للاشتغال الدّلاليّ** و**الهيرمينوطيقيّ**. وإذا كانت **النّظريّة النّسقيّة** تستهدفُ دراسة ما يسمّى **بالكلّ النّسقيّ**، فإنّ كلّ **النّشاطات الإنسانيّة**، بما فيها **الأدب**، تشكّلُ جزءاً أو **نسقاً فرعيّاً** يتعالقُ مع **أنساق فرعيّة** مشابهة أو مخالفة داخل **نسق كلّي**. وينطلقُ هذا التّصوّر من الفكرة القائلة إنّ «**النّظريّات العلميّة مثل النّظريّات الأدبيّة والثّقافيّة تشييدات اجتماعيّة، وإنّ الإبدالات العلميّة لا توجد في فضاء مثاليّ هو ما فوق الثّقافة أو بعدها. إنّها جزءٌ من ثقافتها، وهي تُضاعِف منها وتُعزِّزُها في آنٍ واحد**»[3].

لا غرابةَ، إذن، أن يتمّ توظيفُ **مفاهيم نسقيّة** عديدة مثل **التّراتب** و**التّدرّج** و**الاتّصال** و**الانفصال** و**التّشعّب** و**التّناظر** و**التّشابه** و**القرابة** و**التّنظيم** و**التّنظيم الذّاتيّ** و**الفوضى** و**الاختلال**... إلخ، في تحليل النّصوص الأدبيّة والثّقافات المختلفة، من أجل رصد جوانب **الثّبات** و**التّحوّل**، **الاستمرار** و**القطيعة**، وكذا اكتشاف **الآليّات** و**القوانين** المتحكّمة فيها. إذ إنّ «**المجتمعات الثّقافيّة - يقول إدغار موران** (Edgar Morin) - لا توجد ولا تتكوّن وتحافظُ على ذاتها وتتطوّر إلاّ من خلال التّفاعلات الذّهنيّة/ الرّوحيّة الحاصلة بين الأفراد»[4]. ومن المُلاحظ أنّ **التّحليل النّسقيّ** يُلِحُّ على فكرة **التّفاعل** هذه، فضلاً عن فكرة التّعالق والانتظام في تحليل الثّقافة والأدب، بما هو جزء أو **نسق فرعيّ** للثّقافة ككلّ. وهو التّصوّر نفسه الّذي ينطلقُ منه موازان متبنّياً بعضَ أطروحات إيتمار إفن زُهَر (Etamar Even Zohar) وإدغار موران كما سنرى.

إنّ دراسة الأدب من **منظورٍ نسقيّ** جزء من شاغلٍ أوسع هو دراسة ما يسمّيه إدغار موران **بالرّأسمال المعرفيّ** *Capital cognitif* الّذي هو حصيلةُ وعي جمعيّ بالمعرفة المكتسبة والمهارات المعرفيّة الْمُحَصَّلة، والتّجارب المعيشة، والذّاكرة

---

(3) محمد مفتاح، **التّشابه والاختلاف**، المركز الثّقافيّ العربيّ (1996)، ط1، ص24.

(4) Morin (Edgar) (1991), *La méthode IV: Les idées*, Paris, éd. Seuil, p.17.

التّاريخيّة والمعتقدات الأُسطوريّة. ويخضعُ الأدب، شأنه شأن باقي أشكال الوعي، لتنظيم يفرضه المجتمع **نسقاً كليّاً** (Macro système). إذ يتعيّن علينا، من منظور موران، «**النّظر إلى المجتمع لا بوصفه نسقاً كليّاً مشتملاً، فقط، على أنساقٍ فرعيّة مستقلّة نسبيّاً، ويتوقّف كلّ منها على الأفكار والمعرفة، بل نسقاً بيئويّاً يساهمُ في تنظيم الأنساق الّتي يشتملُ عليها**»[5].

إنّ هذا الموقف الّذي ينطلق من المجتمع بوصفه قاعدةً لمختلف النّشاطات البشريّة، خاصّةً ما يتّصل منها بالممارسة الفكريّة والثّقافيّة، هو جوهر أطروحة كتاب **النّسق الاجتماعيّ** لـ نيكلوس لومان (Niklas Luhmann) (بالألمانيّة) (1984) الّذي يؤكّد «**أنّ على علم الاجتماع أن يتأسّس، من الآن فصاعداً، على نظريّة للنّسق من أجل تفسير مجتمع ما والإواليّات الخاصّة به**»[6]. وسنقفُ الآن عند بعض النّماذج الّتي استثمرت نظريّة الأنساق في دراسة الظّاهرة الأدبيّة.

1. نموذجُ إيتمار إفن زُهَر

إنّ أبرز نموذج في دراسة الأدب من وُجهة نظر نسقيّة هو ذاك الّذي أرسى أسسه المنظّر اليهوديّ إيتمار إفنْ زُهَرْ في كتابه **مقالات في الشّعريّة التّاريخيّة** (1979) (بالإنكليزية)[7].

في هذا الكتاب بسط إفنْ زُهَرْ نظريّته في **تعدّد الأنساق** (Polysystème) لدراسة الأدب عامّةً **والتّاريخ الأدبيّ** خاصّةً. ويتألّفُ الكتاب من ثلاثة أقسام خصّص أوّلها لعرض الأسس النّظريّة للمقاربة النّسقيّة، ويشمل المحاور التالية:

1 - **وظيفة الأنساق الأدبيّة في تاريخ الأدب.**

2 - **العلاقة** بين **الأنساق الأوّلية.**

3 - أثر **التّرجمة الأدبيّة في تعدّد الأنساق الأدبيّة.**

4 - مراجعة **فرضيّات** تعدّد الأنساق.

---

(5) Moisan (Clément), *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?, op. cit.*, p.170.

(6) Ibid., p.205.

(7) Even Zohar (Etamar) (1978), *Papers in historical poetics*, Tel Aviv University, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

أمّا القسم الثّاني فتناول:

1 ـ **كونيّة النّسق** في تاريخ الثّقافة.

2 ـ **كونيّات الأدب المتفاعل**.

3 ـ التّداخل في **تعدّد الأنساق الأدبيّة**.

في حين يضمّ القسمُ الثّالثُ والأخيرُ عدداً من المقالات التّطبيقيّة الّتي تنصبّ على الأدب العبريّ تحديداً:

1 ـ الرّوسيّة والعبريّة: حالة تعدّد النسق الأدبيّ المستقلّ.

2 ـ الأدب الإسرائيليّ/العبريّ: نموذج تاريخيّ.

ينطلقُ إفنْ زُهَرْ في تناوله للظّاهرة الأدبيّة من **منظور نسقيّ**، من فرضيّة أساس وهي: أنّ **مجموع الإنتاج الأدبيّ هو تعدّد أنساق أو نسق أنساق**. وبناءً عليه فإنّ الأدب عامّةً والتّاريخ الأدبيّ خاصّةً يشكّل **نسقاً معقّداً** تتداخل عناصره (الأنساق الفرعيّة) وتتعالقُ وتتفاعلُ بحكم الطّبيعة **التّواصليّة/الدّلائليّة/التّداوليّة** الّتي يتوسّل بها في إنتاج خطابه، إذ:

«**من الممكن أن تُحَلَّلَ فكرة الأدب على نحو أفضل باعتبارها ظاهرةً تاريخيّةً إذا ما تناولناها نسقاً مرتبطاً، سياقيّاً، بتطوّر فكرة النّسق اللسانيّ. فقياساً على هذه الفكرة يستبدلُ هذا المفهوم (الأدب نسقاً) البحث عن الوقائع أو المعطيات الخاصّة بالعناصر المادّية للظّاهرة من خلال اكتشاف وظائفها. هكذا وبدل كتلة من العناصر المادّية المتراكمة تطرح المقاربة النّسقيّة فرضيّة العناصر الوظيفيّة منظوراً إليها في تداخلها وترابطها وتعالقها. إنّ الدّور الخاصّ، بكلّ عنصر، محدّد من خلال موقعه بالنّسبة للعناصر (المفترضة) الأخرى**»[8].

يتّضحُ من هذا المقتطف تأثّر إفنْ زُهَر الواضح بفكرة **الدّور الوظيفيّ** للعناصر المكوّنة للأدب كما حدّدها **الشّكلانيّون الرّوس** (كلوفسكي (Chklovski) وتينيانوف

(8) Even Zohar (Etamar) (1986), *Literature, Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, (Thomas A. Sebeok et al, editor), Berlin-New-York-Amsterdam, Mouton de Gruyter.

(Tynianov) خاصّة)، ولا يُخفي إفنْ زُهَر أهمّية هذا التّأثّر الّذي يستندُ إلى تقسيم مجموع الإنتاج الأدبيّ إلى نسقين:

الأوّل **موافق للأصول** (Canonique)، والثّاني **مخالف للأصول** (Non canonique)، وكلٌّ من النّسقين يحتوي على أنساقٍ فرعيّة. إنّ هذا التّمييز يكشف عن وجود عدد من القوانين والقوالب الّتي تتحكّم في تداول الأدب في علاقته بالمؤسّسات (الدّولة/ القانون/ الأعراف/ الدّين) وبجمهور القُرّاء. غير أنّها تَشْهَدُ اختلافاً في مراعاتها بين الكُتّاب، من عصر إلى آخر. فالصّراع بين النّسقين يحدّد، بأشكال متفاوتة، **تراتبيّة** الكُتّاب والأجناس الأدبيّة في حقبة أدبيّة معيّنة من خلال رصد أنواع **الصّراعات** و**التّعالقات** الموجودة بينها، سواء على مستوى الإنتاج أو التّلقّي، وهذا يفترضُ أيضاً أن يتحوّل الكاتب إلى ناقدٍ ومستهلكٍ في الوقت ذاته، أو أن يكون النصّ أدبيّاً أو غير أدبيّ تخيُّليّاً أم لا. ويمكن القول إنّ **المقاربة النّسقيّة (تعدّد الأنساق)** لدى إفنْ زُهَر تقدّم نفسها مقاربةً شموليّةً تحدّد الظّاهرة الأدبيّة في مختلف مستوياتها (الأدبيّة، التّلقّي، تعالق الأنساق، السّياقات المرجعيّة... إلخ) مقترحةً الاستعانة بكلّ الإحقاقات المنهاجيّة والمكتسبات النّظريّة والتّطبيقيّة للدّرس **اللسانيّ والدّلائليّ**.

ولعلّ هذا هو ما دفع جان ويسغربر (Jean Weisgerber) إلى القول في حقّ هذه المقاربة: «**إنّ مفهوم تعدّد الأنساق الّذي اقترحه إيتمار إفنْ زُهَر لتحديد الأدب لَيُلَخِّصُ، بنجاح، مختلف النّظريّات الّتي تعاقبت منذ الحرب العالميّة الثّانية. تَتمثّل هذه النّظريّة، إجمالاً، في مجموع متعدّد الأشكال، مكوّن من أنساق مترابطة ومنظّمة على نحو تُؤَسِّسُ معه وحدة معقّدة ومتغيّرة. وإذا ما أدركنا، مسبقاً، وتبعاً لذلك، وحدة المتن الأدبيّ فهي لا تظلّ عندئذ أقلّ مثاليّة، ذلك لأنّنا نريدُ أن نفقه الكيفيّة الّتي تترابط بها هذه الأنساق (...)، ومن ثم تبقى دراستنا من منظور إفنْ زُهَر متعدّدة الاختصاصات**»[9].

إنّ **تداخل الاختصاصات** (Interdisciplinarité) هذا، أو ما يُسمّى **بالتّناهج**، يفرضُ على الباحث النّسقيّ ـ من منظور موازان ـ إحاطةً شاملةً بحالة **النّسق الأدبيّ**

(9) Weisgerber (Jean) (1989), «Ecrire l'histoire», in: *Théorie littéraire, op. cit.*, p.356.

في حقبة تاريخيّة معيّنة، أي «**موضعة النّسق بوصفه ظاهرة بالقياس إلى الأنساق الأخرى الفنّية والثّقافية أو الاجتماعيّة، والإجابة عن أسئلة ملحّة ومتنوّعة تبعاً لتنوّع الحقب ذاتها من قبيل: هل النّسق في مركز (centre)** أو على هامش **(périphérie)** العناصر: الموافقة/ المخالفة للأصول، الأدبيّة/ الشّعبيّة، التّقليديّة/ التّجديديّة، المستوردة/ المصدّرة»[10].

تلك هي باختصار أهمُّ أطاريح **نظريّة تعدّد الأنساق عند إفن زُهَر، ويبقى أنّ الاعتراض الوحيد والهامّ الّذي تواجهه هذه النّظريّة مرتبط بالطّابع التّكامليّ أو المتداخل الاختصاصات الّذي تدعو إلى تطبيقه تحت فكرة تعالق الأنساق وارتباطها**. فماذا لو أفضى بنا هذا التّعدّد، بحسب ويسغربر، إلى التّناقض؟ وما العمل إذا تعايشت، داخل العمل الواحد، تقنيات يعتبرها البعضُ متعارضةً في مبادئها؟[11] لكنّ الباحث سرعان ما يُخَفِّفُ من حدّة الاعتراض إذا ما قِيمَ، في نظره، بخلق جدليّة بين المستويات المتعارضة (المظهران التّعاقبيّ والتّزامنيّ مثلاً)، فضلاً عن أنّ النّظريّة، تتوقّع، دوماً، أن يتزامن، داخل النّسق الواحد، وجود مظاهر **متعدّدة كالنّظام والفوضى، الثّبات والتّحوّل، التّنوّع والوحدة**. والكشف عن **الوظائف الدّيناميّة الّتي تحدّد تراتبية هذه المستويات في النّسق هو الّذي يتيح فهماً أفضل لاستغلال النّسق وسيرورته داخل مجتمع أدب معيّن.**

2. نموذجُ شميدت

طوّر سيغفريد شميدت (Siegfried Schmidt) من التّوجّه السّابق، مُوسّعاً إيّاه ليشملَ تحليل الخطاب عامّة والخطاب الأدبيّ خاصّة. ويعتبر كتابه: «**أسس لدراسة تجريبيّة للأدب: مكوّنات النّظريّة الأساسيّة**»[12] (1982) أهمّ ما كتبه في الموضوع. وظلّ يطوّر من طروحاته في عدد من المقالات والأبحاث المنشورة. ويستندُ س. شميدت في بنائه للدّراسة التّجريبيّة للأدب على نظريّة الأنساق عامّة. كما أنّه

---

(10) Even Zohar (1986), *op. cit.*, p.465.

(11) Wersgerber J., *op. cit.*, p.356.

(12) للتّوسّع انظر التّرجمة الّتي أعدّها أحمد بوحسن لأحد أهمّ مقالات شميدت: «**مقاربة نسقيّة موجّهة للدّراسات الأدبيّة**»، ضمن الكتاب الجماعيّ: **انتقال النّظريّات**، منشورات كلّية الآداب، الرّباط، 1999، ص173-195.

تجاوز ذلك إلى الاستفادة من «**نظريّات رياضيّة وفلسفيّة واجتماعيّة ولسانيّة وجماليّة (. . .)، وانطلق من مفاهيم نظريّة العمل لسببين اثنين ذكرهما: أوّلهما أنّه لا يمكن البحث في النّصوص الأدبيّة بمعزل عن الارتباط الضّروريّ بالأعمال الإنسانيّة وبالأوضاع العامّة الّتي أنشئت فيها تلك النّصوص. وثانيهما أنّ نظريّة العمل (Théorie de l'action)** تتجذّر في العوامل المعرفيّة والبيولوجيّة للذّات الإنسانيّة (. . .)، واستند إلى نظريّة الأنساق العامّة حيث صادر على أنّ المجتمع بمثابة نسق «الأنساق التّواصليّة» (. . .). وبالإضافة إلى ما سبق فقد استعان بنظريّات تجريبيّة وعلميّة مثل البيولوجيا والتّحكّم الذّاتي والذّكاء الاصطناعيّ، وناقش نظريّات لسانيّة وسيميائيّة وجماليّة»[13].

يرى شميدت أنّ النّسق الاجتماعيّ نسقٌ كُلّي تنتظمُ داخله أربعةُ أنساقٍ فرعيّة هي:

أ - نسقُ الثّقافة.

ب - نسقُ العلوم.

ج - نسقُ الاقتصاد.

د - نسقُ السّياسة.

ويتفرّع نسق الثّقافة بدوره إلى أنساق فرعيّة هي:

أ - نسقُ الدّين.

ب - نسقُ الفن.

ج - نسقُ التّربية.

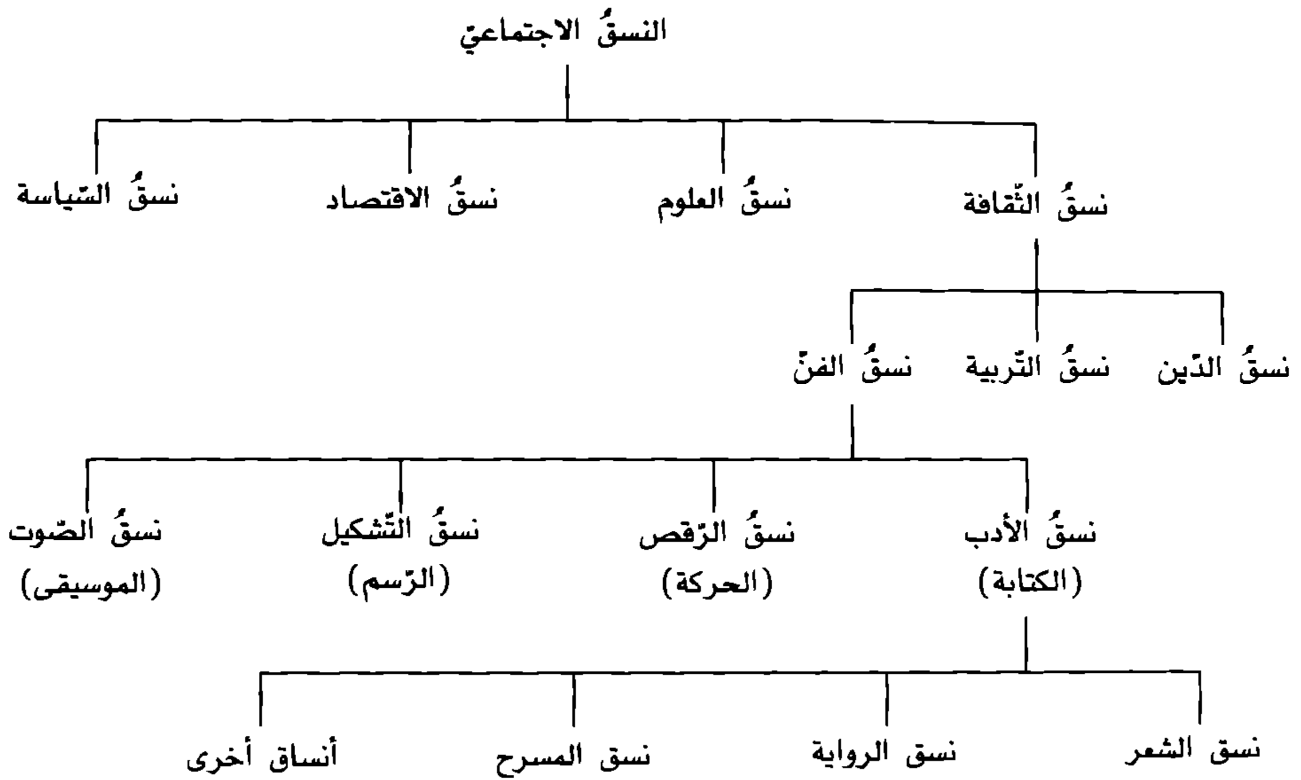
ويتفرّع نسق الفنّ إلى أنساق فرعيّة أساسيّة هي:

- نسقُ الرّقص (الحركة).
- نسقُ الأدب (الكتابة).

(13) محمد مفتاح، **التّشابه والاختلاف**، مرجع مذكور، ص170.

- نسقُ التّشكيل (الرّسم).
- نسقُ الصّوت (الموسيقى).

كما يتفرّع **نسق الأدب** بدوره إلى أنساق فرعيّة ممثّلة في **الأجناس الأدبيّة** كالرّواية والشّعر والمسرح والقصّة القصيرة... إلخ. ويمكن رسم خُطاطة تحدّد فيها هذه المراتب على النّحو التالي:



يمكن دراسة الأدب، إذن، بوصفه **نسقاً فرعياً** نستطيعُ تحديد مكوّناته الدّاخليّة بطريقة بنيويّة، وتحديد علاقة هذه المكوّنات بعضها ببعض وعلاقة النّسق برُمّته بأنساقٍ أخرى بطريقةٍ نسقيّة. من ثم ينتفي التّعارض المفتعل بين **المقاربة البنيويّة** و**النّظريّة النّسقيّة**. فإذا كانت **البنيويّة** تُشَدِّدُ على «**تحديد موضوعات حقل معين، في علاقة بعضها ببعض من خلال التّجاهل القصديّ لما يتحدّد في طبيعته الفرديّة بالقياس إلى موضوعات حقل آخر**»[14]، فإنّ **النّظريّة النّسقيّة** تفترضُ «**أنّ موضوعات حقل معيّن (نسق) هي مرجعيّات مكتفية ذاتياً (Autoréférentiel)**»،

(14) Moisan (Clément) (1987), *op. cit.*, p.161.

وبالتّالي فهي لا يمكنها أن تَتَحَدَّدَ إلا بالقياس إلى موضوعات حقلٍ آخر (نسق آخر)»[15]. وهذا ما حدا بموازان إلى استخلاص كون **النّظريّة النّسقيّة** لا تشكّل، في الحقيقة، سوى امتداد **للبنيويّة**، ممّا يؤهّلها، كنظريّة، للمساهمة «**في تطوّر الأبحاث الأدبيّة، خاصّة منها تلك المتعلّقة بالتّاريخ الأدبيّ**»[16]، وأن «**تحلّ بشكل مقبول مشاكل التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ**»[17]. ولا يمكننا ـ يقول جان-بيير غولدنشتاين (J.-P. Goldenstein) ـ إلاّ أن نوافقه على الغاية من حيث المبدأ[18].

3. نموذجُ موازان: تحليلٌ ومناقشة

3.1. المنطلقاتُ النّظريّة

تجدرُ الإشارة، في البداية، إلى أنّ الباحث طوّر وعدّل جُملةً من **المفاهيم النّسقيّة** حينما رام تطبيقها على **التّاريخ الأدبيّ** لحلّ إشكاليّاته وقضاياه. بيد أنّه ظلّ ـ إلاّ فيما ندر ـ وفيّاً لروح المعاني الأصليّة والدّلاليّة لها. وقام، في مقابل ذلك، بابتكار وابتداع مصطلحات ومفاهيم جديدة تناسب **النّموذج النّسقيّ** الّذي اقترحه لدراسة الظّاهرة الأدبيّة باعتبارها **الموضوع العلميّ للتّاريخ الأدبيّ**.

وسنقوم، ههنا، **بقراءة تحليليّة ومفاهيميّة** لمنظوره، مشدّدين على الخلفيّات النّظريّة الّتي تحكّمت في مقترحه وتصوّره.

ينطلقُ موازان من التّمييز ـ الملاحظ عادةً في النّظريّات العلميّة ـ بين نوعين من الأنساق:

- الأوّل يسمّيه: **النّسق المفهوميّ** (Système conceptuel)، وهو يشتملُ على عدد من **المفاهيم والتّصوّرات والأفكار**؛ ويخضعُ لتنظيم عقلانيّ ولسلطة العقل، على الرّغم من أنّه يستجيبُ إلى حقيقة واقعيّة أو ملموسة.

---

(15) Ibid.

(16) Ibid., p.165.

(17) Ibidem.

(18) Goldenstein, (Jean-Pierre) (1990), «Le temps de l'histoire littéraire», in: *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Armand Colin, p.66.

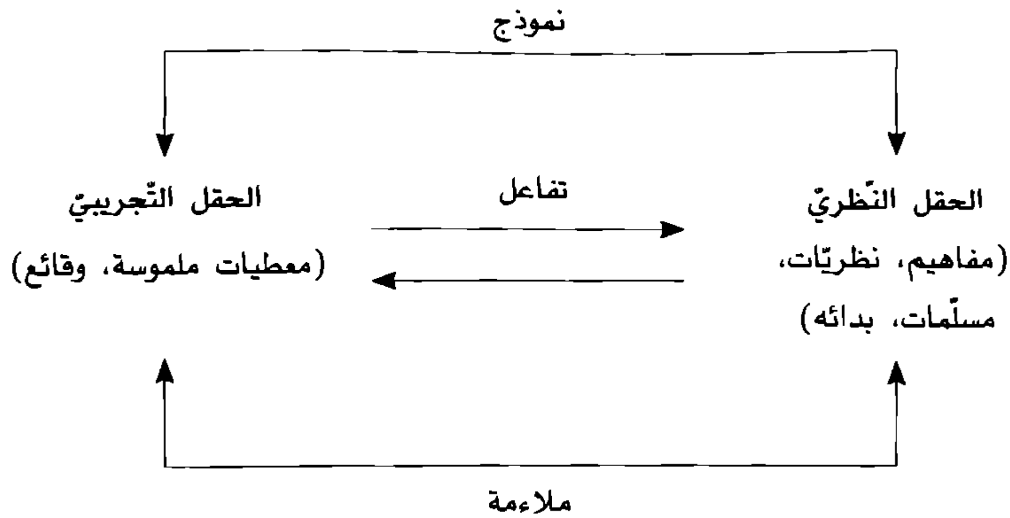
- النّسق الثّاني هو **النّسق الملموس** (Système concret)، ويتكوّن من عناصر مادّية ملموسة أو طبيعيّة قابلة لأن تُرَى وتُعايَن. إنّ ما تسمح به هذه العناصر الأخيرة هو إنجاز **صياغة صوريّة** ممكنة ممثّلة في **النّسق المفهوميّ** بالضّبط.

والحقيقة أنّ التّمييز المذكور ليس إلاّ تمييزاً شكليّاً، بحيث يتعذّر الفصل بين النّسقين بمجرّد ما نروم تطبيق **النّظريّة النّسقيّة** على دراسة موضوع أو ظاهرة معيّنة، وبحيث تظلّ الإحالة بينهما متبادلة، رغم الاستقلاليّة الّتي يمكن أن يتمتّع بها النّسقُ المفهوميُّ الّذي يقدّم نفسه، في مُعظم الأحيان، موجِّهاً ومتحكِّماً في المعطيات المدروسة تبعاً لوجهة النّظر التي تقول إنّنا نتوافر، سلفاً، في النّظريّة (المفاهيم، الأفكار، التّصوّرات) على ما يتوجّب إدراكه في الظّاهرة المدروسة (الأدب)[19].

غير أنّ موازان لم يجدْ بدًّا من اللجوء إلى مفهومين أساسيّين في نظريّة العلوم، وذلك من أجل تقريب الشُّقّة أوّلاً بين النّسقين **المفهوميّ والواقعيّ**، وثانياً لتأكيد خضوع جميع الظّواهر الإنسانيّة إلى هذا الإجراء على مستوى الدّراسة والبحث. هذان المفهومان هما **الحقل النّظريّ** (Champ théorique)، ويتكوَّن، على غرار **النّسق المفهوميّ**، من **مفاهيم** و**نظريّات** و**مجموعة بدائه ومسلّمات**؛ و**الحقل التّجريبيّ** (Champ empirique)، ويتكوَّن من مجموعة **معطيات واقعيّة**. وتتلخّصُ مهمّة الحقل الأوّل في إتاحته بناء **نموذج** أو **نماذج** للظّاهرة المدروسة، في حين يَتَوَلَّى الحقل الثّاني مهمّة إدخال المعطيات المتحقّق منها في لُحْمَةِ النّموذج.

وكما يرتبط النّسقان **المفهوميّ والواقعيّ** ارتباطاً وثيقاً عند الممارسة أو التّطبيق كذلك، فإنّ الحقلين النّظريّ والتّجريبيّ يتفاعلان فيما بينهما بمجرّد ما يتحقّق التّلاؤم/ التّناسب بين **المعطيات النّظريّة** وبين **المعطيات الواقعيّة/ الملموسة** الّتي تكون الظّاهرة المدروسة مثلما توضحُ الخُطاطة التالية:

(19) فولفغانغ آيزر، **نظريّة الأدب من منظور تحقيبيّ**، ترجمة: عزّ العرب الحكيم بناني، مكتبة المناهل للنّشر والتّوزيع، 1997، ص5.



من هنا تبرزُ أهميّة **النّموذج**، باعتباره مفهوماً مركزيّاً، في كلّ نظريّة تقدّم نفسها تشييدًا (Edifice) مفهوميّاً في العلوم الإنسانيّة، وهنا نجد موازان يتبنّى هذا المفهوم لدى أحد المختصّين الكبار في نظريّة الأنساق وهو برنار واليزير (B. Waliser) الذي يحدّده في كتابه: «**أنساق ونماذج**» بقوله: «**هو كلّ تمثيل لنسق واقعيّ، سواء أكان نسقاً ذهنياً أم فيزيائيّاً معبّراً عنه في صورة لغويّة خطّية أو رياضيّة**»[20]. ويلعبُ **النّموذج**، من وجهة نظر إبستيمولوجيّة، دور **الوسيط** بين الموضوع الحقيقيّ وبين النّظريّة العلميّة. فهو تمثيل للواقعيّ في صورة مبسّطة أو مختزلة تجعله أكثر قابليّة للفهم، بما هو بناء يتحقّق «**داخل المسافة الفاصلة بين اللغة ـ موضوع وبين اللغة الواصفة (Méta-langage)**»[21]. **وهو فضلاً عن كلّ ذلك ينطوي، بالنّسبة للنظريّة العلميّة، على قيمة تجريبيّة تجعل منه مرحلةً أو خطوةً وسيطيّةً** في البحث عن المعرفة، كما يمكن أن يشكل جزءاً لا يتجزّأ من النّظريّة[22]، ومن هنا فهو يبرز جميع «**الوقائع التّجريبيّة**»[23].

وبخصوص تطبيق هذا المفهوم على الظّاهرة الأدبيّة ـ بوصفها موضوعاً **للتّاريخ الأدبيّ** ـ يُعَلِّقُ موازان أهمّية قصوى على مسعى **النّمذجة** لأنّه يضمن وظائف

(20) Moisan (Clément) (1987), *op. cit.*, p.172.

(21) Gardin (Jean-Claude) (1981), «Vers une épistémologique pratique en sciences humaines», in: *La logique du plausible: Essai d'épistémologie pratique,* éd. La maison de l'homme, Paris, Copyright, p.5.

(22) Badieu (Alain) (1976), *Le concept de modèle,* P.U.F., p.20.

(23) Moisan (Clément) (1987), *op. cit.*, p.173.

متعدّدة، من بينها فهم وإدراك جيّدان للظّاهرة قيد الدّرس، كما أنّها تساعدُ البحث على تمثّل جيّد لموضوعه من خلال عدد من **التّمثيلات** و**الخُطاطات**، وهو يضمن في الأخير **قيمةً استدلاليّة** للفرضيّة (فرضيّات) المصوغة ـ بهدف بناء مزدوج للنّظريّة وموضوعها في آنٍ واحد. ويمكن تحديد أهمّ خصائص النّمذجة فيما يلي:

1 ـ **التّمثيل الواقعيّ للموضوع المدروس** في شكل من الأشكال الذّهنيّة أو الفيزيائيّة أو الخطّية أو اللغويّة.

2 ـ **التّوسّط** بين الحقلين **النّظريّ** و**التّجريبيّ** في صورة فرضيّات بحث قابلة للاختبار والتّجريب.

3 ـ **تبسيط** و**اختزال** واقع مُعقّد.

4 ـ **فرز** بعض **الوقائع** بحسب بعض المقاييس المحدّدة.

5 ـ **أداة للتفكير والبحث** في بناء **فرضيّات البحث** وإيجاد الحلول الملائمة.

ويربط موازان بين هذه الخصائص وبين تطبيقها على دراسة نسق معيّن، ممّا يقتضي:

1 ـ تحديد **ثوابت النّسق** أو**الأنساق المتواجهة**.

2 ـ تحديد **مُتغيرات النّسق** وأنواع **العلاقات** بصورة تسمح بتحديد **النّماذج**.

3 ـ وضع **نمذجة** (Typologie) للنماذج بتحديد علاقاتها **التّركيبيّة** (syntaxique) و**المركبيّة** (syntagmatique)[24].

وبما أنّ **التّاريخ الأدبيّ نسقٌ منفتحٌ** ودينامي، فإنّ تطبيق المفاهيم السّابقة (**الحقل النّظريّ، الحقل التّجريبيّ، مفهوم النّمذجة**) يستلزمُ تحديد عناصره (مكوّناته) من خلال تَرَاتُبِيَّتِها ومكانتها داخل **الكلّ النّسقيّ** المدروس، دون إغفال الأبعاد **الدّلاليّة** و**التّركيبيّة** و**التّداوليّة** الّتي تُتيحُ دراسة شاملة للمستويات **البنيويّة** و**السّياقيّة** للظّاهرة الأدبيّة ـ في حالتنا هذه ـ علاوة على مظاهر **التّلقي** ومستوياته المختلفة (**الأساتذة، الطّلبة، النقّاد، جمهور عامّ**)، الشّيء الّذي يجعل الوظائف

(24) Moisan (Clément) (1987), *op. cit.*, p.173.

الموكولة للنّموذج المقترح متعدّدة تبعاً للفئات المستهدفة من التّأليف في **التّاريخ الأدبيّ**. ولا يُخفي موازان الصّعوبات الّتي يُثيرها بحث من هذا النوع، غير أنّه يظلّ متشبّثاً بطرح مطمحين يعتبرهما أسمى ما ينشده **الباحث النّسقيّ في التّاريخ الأدبيّ**، وهما: **اللذّة المعرفيّة** الكامنة في موضوع البحث (الأدب بوصفه واقعة جماليّة)، **والفهم العلميّ والموضوعيّ** للظّاهرة المدروسة.

ولئن تمثّلت **وظيفةُ النّموذج** ـ كما أشرنا ـ في توسّطه الحقلين **النّظريّ والتّجريبيّ** فإنّه، في الواقع، يتّخذ صورة **بنية دوريّة** (Structure cyclique) (بمفهوم روني توم) تنطلق من **نموذج مثبت** (Confirmé) لتعود إليه في الأخير، بعد المرور على الحقل النّظريّ من خلال الاستقراء، ثم على النّموذج الافتراضيّ (Hypothétique) من خلال الاستنباط، ثم على الحقل التّجريبيّ من خلال التّوقّع (Anticipation)، لتعود في الأخير إلى النّموذج المثبت من خلال الوصف[25](•).

إنّ تطبيق هذا النّموذج يفترضُ ـ كما ألْحَحْنا على ذلك ـ من الباحث في **التّاريخ الأدبيّ** اللجوء إلى عدد من الوسائل والأدوات والتّقنيات، الّتي يحدّدها موازان، بصفةٍ خاصّة، في تحديد وضبط الأنساق المعْنِيَّة، وكذا عناصرها أو أنساقها الفرعيّة، من خلال تحليل **كمّي** ونوعيّ في آنٍ واحد، أي **التّحقّق من المعلومات التّجريبيّة والوقائع الأدبيّة وتحديد المرحلة الزّمنيّة للبحث، ثم صياغة الفرضيّات الملائمة بما يتماشى مع المقصديّة والغاية المنشودة أصلاً من البحث**.

إنّ **الظّاهرة الأدبيّة** تستجيبُ ـ في نظر موازان ـ لمفاهيم **النّظريّة النّسقيّة**. وقد فَضّل الباحث استعمال مصطلح **ظاهرة أدبيّة** بدل مصطلح الأدب أو **العمل الأدبيّ** للتّشديد، تحديداً، على هذه الخاصّية المزدوجة الّتي تجعل من الأدب **ظاهرة علم ـ اجتماعيّة** (Sociologique) **وجماليّة** (Esthétique) في الوقت نفسه[26]. هذا الوضع الاعتباريّ يجعل منها (الظّاهرة الأدبيّة) **نسقاً منفتحاً** بامتياز، تتداخل في تكوينه عدّة عناصر **متداخلة** ومتعالقة، تلقي بظلال كثيفة تحول دون **معرفة البنيات**

(25) Moisan (Clément) (1987), *op. cit.*, p.174.

(•) انظر الشّكل في ص233 من هذا الكتاب.

(26) Ibid., p.195.

الخفيّة الثّاوية وراء **الصّناعة الأدبيّة** بوصفها صناعةً مشوبةً بكثير من **الغُموض واللّبس**. وإنّ **تاريخ التّأويل** والتّفسير **الأدبيّ (تواريخ الأدب، النّقد، الشّروح، المحاولات، التّعليقات، الحواشي**... إلخ) ليُوَلِّدَانِ انطباعاً باستحالة الوصول إلى **قوانين عامّة/ موحّدة** في التّعامل مع الظّاهرة الأدبيّة. ولن يكشف التّاريخ المذكور سوى عن **الاختلاف** والتّباين **المفرط في طرح التّصوّرات** والنّظريّات **والمناهج**، الّتي عجزت عن الوصول إلى منهج **شموليّ**؟! مجهّز **بمنظومة مفاهيميّة ومصطلحيّة متكاملة**.

إنّ هذا العجز الأخير هو ما تتحدّاه النّظريّة النّسقيّة عامّةً، ونظريّة **تعدّد الأنساق** بصفة خاصّة. **فالنّظريّة النّسقيّة** ترصد موضوع دراستها في ضوء مفاهيم متعدّدة تغطي المستويات المختلفة والمتباينة، الّتي تنكشفُ انطلاقاً من تراتبيّة النّسق داخل **نسق القيم** السّائدة في مجتمع معيّن، وكذا انفتاحه على محيطه في صورة تفاعل دائم يؤثر في سيرورته وفي تعقيده أو بساطته. ومادام **التّاريخ الأدبيّ نسقاً منفتحاً** ـ الأمر الّذي يرجع أساساً إلى موضوعه (الظّاهرة الأدبيّة) ـ فإنّ **نظريّة الأنساق** تتيح الإطار المفاهيميّ المناسب لتحوّلاته عن طريق رصد حالات **الثّبات والتّغيّر، النّظام والفوضى، العلاقات والتّعالقات، التّنظيم الذّاتيّ والمرجعيّة الذّاتيّة** وكذا **التّراتبيّات المختلفة** الّتي تحدّد مسار كلّ نسق وعلاقته بمحيطه وتوجّهه إن في اتّجاه تقهقره أو في اتّجاه تماسكه وانسجامه. وهو ما يدلّ على أنّ **للمحيط** دوراً أساسيّاً في تحوّل (تطوّر) النّسق أو **سكونه** (استقراره) في صورة معيّنة[27].

وباعتبار **التّاريخ الأدبيّ نسقاً منفتحاً**، تتحدّد الشّروط **والمقتضيات المنهاجيّة** الّتي ينبغي للباحث تجريبها، ممّا يقتضي:

1 ـ **تحديد حالة التّاريخ الأدبيّ بوصفه نسقاً**، سواء في مرحلة زمنيّة محدّدة (الأمد القصير)، أم على مسارات زمنيّة متلاحقة (الأمد الطّويل).

2 ـ **رصد وتحديد القوانين والآليّات** الّتي تتحكّم في تطوّره وانتقاله من حالة إلى أخرى.

3 ـ **توضيح المناهج والمساعي** الّتي يشخّص بها الباحث مسألةَ التّطوّر.

(27) Ladière (Jean), *Encyclopedia Universalis*, (Système), p.1031.

إنّ تجريب هذه الخطوات يشكّل رداً ضمنياً على **التّصوّر التّقليديّ** الّذي كان يُحَكِّمُ الأطوار الثّلاثة من **نشأة ونضج وانحطاط** لتفسير ازدهار الأدب وانحطاطه مع ربطه دوماً بعلّة وحيدة ممثّلة، في غالب الأحيان، في السّياسة. علاوةً على النّظر إلى الوقائع الأدبيّة بما هي ثوابت يتراكم بعضها على الآخر ويتناسلُ بعضها عن بعض. وإنّه من السّذاجة «**أن نعتقد بوجود نوع من التّقدّم الخطّي في التّاريخ الأدبيّ**»[28]. وعلى هذا النّحو يقدّم **التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ** نفسه **نسقًا منغلقًا يختزل** إلى مجموع عناصره الّتي تكوّنه. فثمّة قليل من التّاريخ العامّ وشيء من **البيوغرافيات** وتجميعهما في أبسط صورة للسببيّة[29]. ويشي مثل هذا الفهم **للتّاريخ الأدبيّ** عن فهم سطحيّ للتّاريخ نفسه الّذي يؤول إلى **تاريخ الأفراد والمشاهير والعبقريّات والأحداث المتعاقبة**. وعلى العكس من ذلك فإنّ الأبحاث في ميدان **الإسطوغرافيا** وفلسفة **تاريخ العلوم** والأنساق **التّاريخيّة** أبانت عن قصور النّظريّات التّقليديّة، حينما ألَحّت على **تعقّد السّيرورة التّاريخيّة** وانطوائها على **مظاهر ومستويات مختلفة** من **الاتّصال والانفصال** (أو **القطيعة والاستمرارية**) **النّظام والفوضى**، **التّطوّر السّريع/البطيء** وتداخل المستويات الزّمنيّة وتقاطعها. . وإنّ تصوّر الظّاهرة الأدبيّة على هذا النّحو يفرض علينا التّسليم بأنّها «**تتّجه نحو تعقيد متنام، وتعالق واختلاف تراتبيّ**»[30].

وبناءً عليه فإنّ **التّاريخ الأدبيّ** لن يكون شيئاً آخر سوى هذا الكلّ **النّسقيّ** المعقّد (**نظام، فوضى، تراتبية، تعالق، قواعد المراقبة**). والمحلّل النّسقيّ مدعوّ، إذن، إلى التماس والكشف عن العلاقات القائمة بين عناصر **النّسق** (الأنساق الفرعيّة بتعبير أصحّ) **الكلّي**، مُعيداً ترتيبها لاستخلاص النّظام من الفوضى الّتي تُضمِرُ على المستوى العميق، «**نسقاً ضمنياً كامناً في لاوعي المثقّف أو الكاتب، الشّيء الّذي يجعل منه «نسق أنساق»؛ أي نسقاً موحّداً للأنساق المعرفيّة المختلفة**»[31]..

---

(28) Armand (Anne) (1993), *Enseignement de l'histoire littéraire*, Armand Colin, p.12.

(29) Moisan (Clément) (1987), *op. cit.*, p.176.

(30) Ibid.

(31) محمد مفتاح، **التّشابه والاختلاف**، مرجع مذكور، ص10.

إن مزية مقاربة كهذه ـ في نظر الباحث ـ تكمن في «**تحليل وتقييم الموضوع: الأدب (الظّاهرة الأدبيّة في وظيفتها (ديناميّتها)، وفي مقصديّتها (الأهداف والغايات)، وفي عُضويّتها (تحوّلاتها)**»[32].

2.3. التّشييد النّظريّ للتّاريخ الأدبيّ/ الظّاهرة الأدبيّة بوصفها نسقاً

ينطلق موازان من تصوُّر يرى في **التّاريخ الأدبيّ** عامّة، و**الظّاهرة الأدبيّة** بصفة خاصّة، مجرّد **نسق فرعيّ لنسق كلّي** هو **الثّقافة** باعتبارها **نسقاً اجتماعياً** يشملُ أنساقاً فرعيّة أخرى كاللغة والسّياسة والدّين والقانون والفنّ... إلخ. ولا يشغل **الأدب**، كفنّ، سوى **موقع تراتبيّ** تحدّده وظيفته داخل الكلّ المذكور. هذا التّصوّر يستند إلى خلفيّة نظريّة واضحة ممثّلة تحديداً في نموذج سيغفريد شميدت الّذي عرضنا له[*]. ويندرجُ هذا التّعالق بين الظّاهرة الأدبيّة والثّقافة ضمن ما يدعوه موازان **بوحدة الدرجة الأولى** حيث تفضي الظّاهرة الأدبيّة إلى اعتبار **التّاريخ الأدبيّ** نسقاً متفرّعاً إلى نسقين فرعيّين هما:

أ ـ **نسقُ الحياة النصّية**.

ب ـ **نسقُ الحياة الأنثروبو ـ اجتماعية**.

وإذا كان **الموضوع العلميّ للتّاريخ الأدبيّ** هو الظّاهرة الأدبيّة بوصفها **تعدّد أنساق واقعياً وملموساً** فإنّ إحدى المهامّ الموكولة **للتّاريخ الأدبيّ الجديد** هي: **بناء مجموع الظّاهرة الأدبيّة في انتقالها الاجتماعيّ ـ التّاريخيّ** (Socio-historique). وهو ما لا يتأتّى إلاّ من خلال التّمييز بين هذين النّسقين الفرعيّين، حيث يتّضحُ التّعالق بين **الدّاخليّ** و**الخارجيّ**، بين **البنيات النصّية والبنيات السيّاقيّة/ المرجعيّة** أو **بين البناء والدّلالة**. إنّه تعالقٌ **ديناميٌّ حركيٌّ** سِمَتُهُ **التّفاعل** و**التّعالق** و**الدّيناميّة** كما تنصّ على ذلك **نظريّة الأنساق**.

إنّ **نسق الحياة النّصيّة** ـ وهو مصطلح استعاره موازان من فاليري (Paul Valery) ـ يُحيل على الشّروط الدّاخليّة في بناء **الظّاهرة الأدبيّة** وهو ينقسمُ إلى ثلاثة

(32) Moisan (Clément), *op. cit.*, p.215.

خطابات أساسيّة يجمع بينها قاسم مشترك هو العمل النّصيّ بما هو **بناء وتفكيك وإعادة بناء**.

1 ـ **خطاب البناء (أو الخطاب الشّعريّ)** (Poétique): ويختصّ بمستوى التّوصيل والإبلاغ بين السّارد والمسرود له، وكذا بالمعنى النّصي والمعاني الحافة وبالدّلالة. إنّه، بتعبير آخر، المقتضيات اللغويّة والدّلاليّة والأسلوبيّة في بناء الظّاهرة الأدبيّة.

2 ـ **خطابُ التّفكيك (أو الخطاب الجماليّ)** (déconstruction): وينكبّ على استخلاص القوانين والقواعد والمعايير المتضمّنة في الظّاهرة الأدبيّة. ويعود المصطلح إلى جاك درّيدا (Jacques Derrida) ومدرسة **يال** (Yale) الّتي طوّرته وعدلت من دلالته. ويحتفظُ موازان هنا بالدّلالة الأصليّة للمصطلح عند درّيدا بحيث يغدو التّفكيك **فِعْلاً** يتمّ داخل الكتابة بما هي شرط سابق على اللغة، وبالتّالي على الكلام بما هو تحقّق فرديّ (بحسب دو سوسير). فالكتابة تُنتِجُ اللغة لأنّها تحويلٌ مستمرٌّ للدّلالة الّتي تتحكّم في اللغة وتموضعها فيما وراء المعرفة الحسيّة.

3 ـ **خطابُ إعادة البناء** (Reconstruction) أو **الخطاب الدّيداكتيكيّ**: وهو يربط النّصوص الأدبيّة بالمؤسّسات البلاغيّة والأدبيّة. وتعدّ **الكتب المدرسيّة** نموذجاً ناصعاً لهذا الخطاب؛ حيث يؤدّي تفسير النّصوص والتّعليقات والحواشي وأحكام القيمة دوراً أساسيّاً في إعادة صياغة الخطاب الشّعريّ (Discours poétique) بما يناسبُ الوظيفةَ التّربويّة ومقتضياتها.

النّسقُ الثّاني هو **نسقُ الحياة الأنثروبو ـ اجتماعية**، وهو يُحيل، كما أشرنا، إلى الشّروط السّياقيّة أو المرجعيّة للظّاهرة الأدبيّة.

1 ـ **خطابُ القبول** (Admission) أو **الخطاب النّقديّ**: ويتضمّن حكماً تقييمياً يجعله ـ بحسب موازان ـ أقربَ إلى الخطاب الدّيداكتيكيّ (في نسق الحياة النّصية) منه إلى الخطاب الجماليّ. وتعلم لفظة «القبول» على حقّ (Droit) في ممارسة النّقد عن اختيار أو تقدير أو رضى.

2 ـ **خطابُ الشّرعنة** (Légitimation) أو **الخطاب المؤسّسي**، وليس موضوعه

الحديث عن النّصّ أو استنطاقه، بل جعلُهُ مشروعاً باعتباره موضوعاً اجتماعيّاً. فالاختيارات النّصيّة الّتي تتمّ على أساس توافق أو عدم توافق مع القواعد والأعراف والمعايير والمؤسّسة تندرج كلّها داخل خطاب الشّرعنة.

3 ـ **خطابُ التّكريس** (Consécration) أو **الخطابُ الثّقافي**: وهو يدرج النّصوص داخل ثقافة شعب معيّن، سواء عن طريق تخليد أمّهات الأعمال أو تخليد مؤلّفيها (دانتي (Dante) (إيطاليا)، فولتير (Voltaire)/ فيكتور هيغو (Victor Hugo) (فرنسا)، غوته (Goethe) (ألمانيا)... إلخ).

إنّ ما يميّز هذين النّسقين (**نسق الحياة النّصيّة/ نسق الحياة الأنثروبو ـ اجتماعيّة**) هو مبدأ **الدّيناميّة** الّذي لا يتوقّف. ولتَبيُّن هذا المبدأ يتوجّب على الباحث النّسقيّ في **التّاريخ الأدبيّ** اكتشاف نوعيّة التّمفصلات الرّابطة بين النّسقين (نظام، وجهات نظر، العلاقات، التّعالقات). ولا يعدو أن يكون **التّفاعل** (Interaction) سوى عنصر من عناصر تلك الدّيناميّة؛ حيث يصل **المؤرّخ الأدبيّ** إلى تكوين نظرة شبه شُموليّة لاشتغال الظّاهرة الأدبيّة في عصر معيّن أو فترة زمنيّة قد تقصر أو تطول.

3.3. التّناصّ وتداخلُ التّلقيّ في التّاريخ الأدبيّ: رؤية جديدة

في البداية ينبغي التّأكيد أنّ جميع هذه الخطابات، سواء منها الّتي تندرجُ ضمن **نسق الحياة النّصيّة** أو **نسق الحياة الأنثروبو ـ اجتماعيّة** هي بمثابة **أنساق فرعيّة** (sous systèmes)؛ كما يمكن لهذه الأخيرة أن تنطوي على **أنساقٍ جزئيّة صغرى** (sous-sous-systèmes). فالنّظريّة **النّسقيّة** تُشدِّد على النّظر إلى أيّ شيء، مهما كان، باعتباره «**كلاً قابلاً للتّدريج أو جزءاً ينتمي إلى كلّ. وبهذين الاعتبارين المتلازمين يمكن صياغة مبدأين مترابطين: أوّلهما أنّ ذلك الشّيء عبارة عن مجموعة من المكوّنات أو الأجزاء متفاعلة، وثانيهما أنّه قابل لأن يُدَرَّجَ وتستخرج منه مراتب ومنازل إلى أن يصير غير قابل للتّدريج**»[33]. لذا ينبغي للتحليل أن يتدرّج ضمن مستويات للأنساق التّواصليّة المتفاعلة والمتناسلة، ساعياً إلى كشف **العلاقات/ التّعالقات** من أجل **إعادة تركيب الكلّ النّسقيّ** (Tout Systèmique) ضمن مستويين:

(33) محمد مفتاح، **التّشابه والاختلاف**، مرجع مذكور، ص10.

الأوّل: **التّناصّ** (Intertextualité) بين خطابات نسق الحياة النّصيّة، والثّاني هو **تداخل التلقّي** (Interéceptivité) بين خطابات **نسق الحياة الأنثروبو ـ اجتماعية**.

3. 3. 1. التّناصّ

وفي هذا الصّدد ينتقدُ موازان **التّصوّر التّقليديّ** الذي ينظرُ إلى التّناصّ باعتباره **حواراً هائلاً** أو **موسّعاً** بين النّصوص[34] (جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، 1969). فليس التّناصّ ظاهرة اتفاقيّة يُمليها طارئ ثقافة معيّنة، بقدر ما تنبثق من «**منطوق النصّ ذاته**»[35]. وهنا نجد موازان يتبنّى تصوّر ميكائيل ريفاتير (Michael Reffatere) الّذي يحدّد التّناصّ على مستوى **جزئيّات النّصوص والبنيات الصّغرى والجُمل والأبيات**. فالتّناصّ لا ينتجُ بطريقةٍ عرضيّةٍ أو اتفاقيّةٍ بل يخضع لمقتضيات نصّية ناتجة عن عناصر ثابتة منظّمة كليّاً من خلال شروط نصّية مترتّبة عن الوظيفة المزدوجة للنّص، الجماليّة والمعرفيّة. ويؤدّي ذلك، عند موازان، إلى التّمييز بين نوعين من التّناصّ: **اتفاقيّ** و**اضطراريّ**، وهما معاً يخضعان لمقتضيات نصيّة وكذا لآثار وقرائن ومفاهيم كاللانحويّة واللامعنى والتّشويش والتّضمين والتّوسيع والتّحويل وغيرها. وحقيق هنا **بالمؤرّخ الأدبيّ** أن يَتَلَمّسَ معاني تُثير اهتمامه في **التّأريخ للأدب** وتطوّره **كفكرة**[36].

ولتقديم نموذج عن التّناصّ في **التّاريخ الأدبيّ** يستندُ موازان إلى تصوُّر هنري لافاي الّذي استخلص، في دراسته لمظاهر التّناصّ بين حكاية خرافيّة **الحيوانات المرضى بالطّاعون** للافونتين (La Fontaine)، ورواية **الطّاعون** (أو الأشخاص المرضى بالطّاعون) لألبير كامو (Albert Camus)، ستّة نماذج للتّناصّ حدّدها انطلاقاً من **الوظائف السّرديّة** الخمس الّتي وضعها إيزنبرغ (Isenberg) لهذا النّوع من الكتابة وهي: **المقدّمة**، **التّعقيد**، **التّقويم**، **الحلّ**، **العبرة**.

فالمقدّمة تصفُ الحالة البدئيّة وتُشير إلى زمن ومكان ومختلف شروط سير الحدث وإدماج الفاعلين.

---

(34) Moisan (Clément) (1987), *op. cit.*, p.215.
(35) Ibid., p.215.
(36) Ibidem.

و**التّعقيد** يصفُ الواقعةَ المهمّةَ أو المثيرة المؤدّية إلى تغيير الحالة البدئيّة.

و**التّقويم** يُتيح للسّارد اتّخاذ موقف من الأحداث المحكيّة/ السّرديّة.

و**الحلّ** يؤدّي إلى نتيجة التّغيير.

و**العبرة** تخصّ الوظيفة الأخلاقيّة للحكي.

إنّ الهدف من هذا النّموذج، كما يحدّده هنري لافاي، هو الوصول إلى «**تاريخ أدبيّ جديد**»؛ حيث تظهر دراسة النّصّ الأدبيّ بوصفه تناصّاً لاحتوائه وامتصاصه لنصوص من المجتمع والتّاريخ بمعناه الواسع(37). وهكذا تُحَدَّدُ النّماذج السّتّة للتّناصّ بين رواية كامو وحكاية لافونتين في المظاهر التّالية:

1 ـ **تناصّ تأسيسيّ** (Constitutive).

2 ـ **تناصّ صيغيّ** (Modale).

3 ـ **تناصّ حواريّ** (Dialogique).

4 ـ **تناصّ اجتماعيّ ـ تاريخيّ** (Socio-historique).

5 ـ **تناصّ بنيويّ** (Structurel).

6 ـ **تناصّ فطريّ** (Pulsionnelle).

ينبغي على التحليل **التّناصيّ** أن يقتفي أثرَ **التحوّلات الرّئيسيّة** في هذه النّماذج التّناصيّة ويحدّد **البنيات التّراتبيّة** الّتي اختفت وبما تَمَّ تعويضها.. والبنيات الّتي استمرّت أو بقيت على قيدِ الحياة، ممّا يستلزمُ العودة إلى **العناصر البانية والصّيغيّة** بله **البنيويّة**، الّتي تكوِّنُ كلّ **نوع سرديّ/ حكائيّ** على حدة. وبالتّالي الوصول إلى اكتشاف **القوانين العامّة** (Codes) ـ **المتلاشية/ الصّامدة** على مسار زمنيّ من تاريخ النّوع وتطوّره، وهنا يتساءل المؤرّخ الأدبيّ بالضّبط عن كيفيّة وزمن حدوث هذه التّحوّلات/ الانمساخات. وهو تساؤل يُجيب عنه **نسقُ الحياة الأنثروبو ـ اجتماعيّة**.

(37) Moisan (Clément) (1987), *op. cit.*, p.217.

3. 3. 2. تداخل التّلقي

يهتم هذا المستوى **بصيغ التّلقي** وأنماطه المختلفة مادام أن الخطابات الّتي تكوّنه، وهي الخطاب **النّقديّ والمؤسّسيّ والثّقافيّ**، تؤدّي دوراً وسيطاً بين المبدعين (الكتّاب) وبين جمهور القُرّاء على اختلاف مستوياتهم. ومصطلح **تداخل التلقي** استعمله هنري ميتران (Henri Mitterand) لأوّل مرّة في كتابه «**خطاب الرّواية**»، وهو يدلّ عنده على **شبكة من القيود المؤسّسية والأيديولوجيّة الّتي تحكم مجموع الخطاب الأدبيّ**. إنّه يحدّد العلاقات المتبادلة بين الظّواهر الأدبيّة وبين قرّائها، مبيّناً الكيفيّة الّتي تُتداول وتشتغل بها النّصوص من خلال شبكة العلاقات والتّعالقات، وفي سياق العوامل التّاريخيّة والثّقافيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة الّتي يمكن تجميعها على التّوالي تحت مصطلحي (حقلي) هانز روبير ياوس (Hans Robert Jauss) و آيزر (Iser) **جماليّة التّلقّي** (Rezeptionasthtik) و**الوقع الجماليّ** (Wirkungsasthetik). وثمّة ستّةُ نماذج للتّلقّي تقابل الثّلاثة الأولى، منها حقل **جماليّة التّلقي** الذّي يشمل:

- **لحظة التّلقي (تاريخيّة) (النّموذجُ التّأسيسيّ)**.
- **مكان التّلقي (نَحْوٌ مُعيّنٌ للقراءة) (النّموذج الصّيغيّ)**.
- **مقامات** أو **سياقات التّلقي (النّموذج الحواريّ)**.

ثم حقل **الوقع الجماليّ** الّذي يشمل:

- **المستوى الاجتماعيّ**.
- **المستوى البنيويّ**.
- **المستوى الفِطريّ**.

ومن شأن هذا النّموذج، ذي المظاهر الستّة، **لِتداخل التّلقي** أن يحدّد هذا الأخير كفضاء لتعدّد القراءات، تبعاً لمواقعها وفتراتها ومقتضياتها، كما يمكن أن يحدّد الآثار المختلفة للقراءة ذاتها كإبداع أو انتحال أو اختلاف، والّتي تكون في انسجام أو عدم انسجام مع آفاق انتظار معيّنة.

وعلى هذا النّحو «**يخلق التّناصّ وتداخل التّلقي مثلما فُهِما به هنا حلقة يفسّر**

فيها النّوع والنّصوص بعضهما بعضاً، وفي علاقة أحدهما بالآخر وبمحيطهما، ويندرجان في علاقة مع جميع الظّواهر الاجتماعيّة الأخرى السّياسيّة والأيديولوجيّة»[38]. وهكذا نجدُ أنفسنا أمام نموذج **لتعدّد الأنساق** في **التّاريخ الأدبيّ**.

خُلاصةٌ واستنتاج

يلاحظُ أنّ التّحليل النّسقيّ (نظريّة تعدّد الأنساق كنموذج) الّذي يقترحه موازان مشروع طموح، وهو يعتبرُ خلاصة لتجاربه كناقد أدبيّ ومقارن ومنظّر. فقد استفاد من عدّة **نظريّات أدبيّة** و**علميّة** و**لسانيّة** و**دلائليّة** و**اجتماعيّة** و**بنيويّة**، كما أنّه استند إلى نظريّات **نسقيّة** و**معلوميّة** وإلى مكاسب فلسفة **تاريخ العلوم** وغيرها...

فعلى مستوى النّظريّات الأدبيّة استند إلى التّصوّر الشّكلانيّ الّذي يعتبر الظّاهرة الأدبيّة نسقاً. واستند، خاصّة، إلى منظور تينيانوف الّذي استثمر بعض مفاهيمه كا**لدّينامية** و**الإواليّة** و**الوظيفة** و**المتوالية**.

كما أنّه استلهم عدّة مفاهيم من رولان بارت وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov). أخذ عن الأوّل مفهوم «**القرائن**» و«**المخبرات**» و«**الكتابة**» ووظيفتها في تحديد **الخطاب الأدبيّ للتّاريخ الأدبيّ**. وأخذ عن الثّاني فكرة القوانين العلميّة العامّة للظّاهرة الأدبيّة وتحديد خُصوصيّة **التّطوّر الأدبيّ** من خلال التّركيز على مفهوم **المتوالية** و**الاستبدال**.

كما أنّه استند إلى بعض تصوّرات بول فاليري (Paul Valéry) حول الأدب، فعدّل من بعض مفاهيمه وأفكاره كمفهوم **الحياة النّصيّة** وفكرة **التّعميمات** و**التّبادلات** داخل النّسق الأدبيّ.

واستثمر عدداً من مفاهيم نظريّة **جماليّة التلقّي** عند ياوس و آيزر، فأخذ عن الأوّل عدّة مفاهيم ك**أفق الانتظار** و**نسق الإنتاج الأدبيّ** و**تعاقب القراءات**. وأخذ عن الثّاني مفهوم **الوقع الجماليّ** و**تأثيرات القراءة** و**المتعة الجماليّة**. وراهن على تداخل **التّلقيات** الّتي تختلف تبعاً لاختلاف القراءات من جهة، وتبعاً لأنواعها (التّأسيسيّة، الصّيغيّة، الحواريّة، الاجتماعيّة، التّاريخيّة، البنيويّة، الفِطريّة) من جهةٍ أخرى.

---

(38) Moisan (Clément), (1987), *op. cit.*, p.217.

كما أنّه استفاد من **نظريّة الأنساق** وشيّد إطاراً مفاهيميّاً يستند إلى تنظيرات برنار واليزير الّذي استثمر مفهومه في **النّمذجة** و**النّموذج** و**المرجعيّة الذّاتيّة**، وكذا منظور نيكلوس لومان في كتابه **النّسق الاجتماعيّ** (1984)، إضافةً كذلك إلى مفاهيم إدغار موران مثل **التّنظيم الذّاتيّ** و**المراقبة** و**الفوضى**. . . إلخ.

واستند كذلك إلى نظريّة **تعدّد الأنساق** عند إفن زُهر، فاستثمر نظريّته في التّمييز بين **نسق موافق للأصول** (Canonique) و**نسق مخالف للأصول** (Non Canonique). وطرح فرضيّة **العناصر الوظيفيّة المترابطة والمتعاقبة**.

وفيما يتعلّق بالمستوى الدّلائليّ فقد اعتمد على مفاهيم ألجيرداس جوليان غريماس (Algerdas Julien Greimas) وعدّل منها بما يفي وشروط التّطبيق على الظّاهرة الأدبيّة. وهكذا نجده يستعيرُ منه مفاهيم متعدّدة: **الكفاءة المعرفيّة** و**البنينة** و**الصّياغة الصّوريّة** و**وجوب الفعل** و**القُدرة على الكينونة**. . . إلخ.

وبخصوصِ نظريّات **علم الاجتماع** استثمر مفاهيم: **الحقل** و**الرّأسمال الرّمزيّ** و**المكتسبات الرّمزيّة** عند بيير بورديو (Piere Bourdiou). وطوّر مفهوم **المؤسّسة الأدبيّة** عند جاك ديبوا (Jacques Dubois) ومفهوم **نسق الموضوعات** عند شارل بوعزيز (Charle Bouaziz)، علاوةً على بعض الأطروحات النّظريّة لروبير إسكاربيت (Robert Escarpit) وبيير أوركيوني (Pierre Orecchioni).

والحقيقة أنّ المشروع الّذي يقترحه موازان مشروعٌ متشعّبٌ وممتدٌّ في آن واحد. مشروعٌ لا يلغي ما سبقه من نظريّات أدبيّة ونقديّة في مضمار الظّاهرة الأدبيّة، بل يدخل معها في حوار جدليّ منتقداً بعضها، ومتبنّياً اجتهادات بعضها الآخر، ومطوّراً عدداً من مفاهيمها وتصوّراتها.

وتجدرُ الإشارة في الختام إلى أنّه من الصّعب الدّخول في مقارنات بين المشروع الّذي يقترحه موازان في **إعادة كتابة التّاريخ الأدبيّ** من وجهة نظر **نسقيّة** وبين مشاريع أخرى محتملة أو مفترضة، دون الّتي أشرنا إليها سابقاً (نموذج إفنْ زُهَر وشميدت). إذ تعدُّ محاولته من المحاولات الرّائدة والحديثة في الموضوع. وبهذا الصّدد لم يخفِ الباحث تخوُّفه من مصير هذا المشروع الّذي لم يتم تجريبه بما فيه الكفاية على الآداب الغربيّة، مادامت المحاولات الّتي قيم بها، حتّى الآن، تعدّ على رؤوس الأصابع.

مُقدّمات للتّاريخِ الأدبيّ

في سنة 1924 كان التّاريخ الأدبيّ متأخّراً عن الرّكب. وفي سنة 1954 تخلّف عن ركوبٍ أخرى كثيرة.

(أنطوان كومبانيون، 1983، 209)



فما هي حاله سنة 1984؟

لقد لازمتنا، لفترةٍ طويلةٍ، عاداتٌ سيّئةٌ جدّاً. ومازال لدينا بعض منها. إنّ تحرّرنا منها لن يتأتّى إلّا بحظرها عنّا. ففي النّظام الثّقافيّ، كما في النّظام الأخلاقيّ، علينا، أوّلاً، أن نكون أحراراً حيال أنفسنا.

(غوستاف لانسون، 1925، 34)



«تصوّروا هذا الامتياز بالنّسبة للمؤرّخين التّشيكيّين في المستقبل. إنّهم سيجدون في أرشيفات الشّرطة حياة كلّ المثقّفين محفوظة على أشرطة ممغنطة. أتدرون ما يتطلّبه ذلك من جهد بالنّسبة لمؤرّخ الأدب من أجل إعادة بناء الحياة الجنسيّة لكاتب مثل فولتير، أو بلزاك أو تولستوي؟ في حالة الكتّاب التّشيكيّين لن يكون لهم أدنى شكّ. فكلّ شيء محفوظٌ بما فيه أدقّ الأنفاس.

(ميلان كونديرا، **كائن لا تُحتمل خفّته**(*)،
باريس، غاليمار، 1984، 266-267)



(*) هناك ترجمتان عربيّتان لهذه الرّواية، الأولى أعدّتها ماري طوق، وصدرت ضمن منشورات المركز الثّقافيّ العربي سنة 1991. والثّانية أعدّها عفيف دمشقيّة وصدرت عن دار الآداب (1992) [المترجم].

من بين الأسئلة الأولى الّتي تُطرَحُ على التّاريخ الأدبيّ Histoire littéraire، شأن كلّ **تاريخ** آخر، هناك السّؤال المتعلّق بطابعه العلميّ(*). وثمة افتراضان متضادّان يتجابهان حول هذه النّقطة: يؤكِّد أحدهما إمكانيّة وُجود علم للفنّ يشمل التّاريخ، فيما يَنفي الثّاني عن الفنّ كلّ عِلْمِيَّةٍ. وفي كلتا الحالتين تُعيدُ أسُسُ الْحِجاج إنتاج الأطروحات الكانطيّة، تأكيدًا أو تفنيدًا لها، حول الطّابع التّقريبيّ للمعرفة، من زاوية الإمكان و/أو النّسبيّة. كما تعاني المعرفة التّاريخيّة من ذلك الافتقار العامّ إلى اليقين، شأنها في ذلك شأن كلّ عِلْمٍ للفنّ، ولا يُمْكِنُها أن تدَّعي

(*) التّساؤل عمّا إذا كان التّاريخ نفسه فنّاً أم علماً شكّل على الدّوام إشكاليّة الفصل بين ما هو فنّي وما هو علميّ. وقد سبق للفيلسوف الألمانيّ إيمانويل كانط (Emmanuel Kant) أن أثار قِسمًا من هذه الإشكاليّة حينما بحث الشّروط الّتي تجعل من المعرفة التّاريخيّة معرفة مُمْكنة وصحيحة. ويتعقَّد السّؤال أكثر حينما نَتَحدَّث عن التّواريخ الأدبيّة أو الفنيّة أو الفلسفيّة أو المعماريّة... إلخ، إذ تبقى الوثيقة أو الوقائع الأداة الرّئيسيّة لبلوغ حقيقة تاريخيّة محدَّدة. وفيما يتعلّق بالتّاريخ نفسه سبق لابن خلدون أن عرّفه بكونه «فنّاً» لا «علماً»، مشدِّداً على **نسبيّة المعرفة التّاريخيّة** وعدم إطلاقيّتها. وهي المسألة الّتي فصل فيها كانط القول حينما ألَحّ على تأرجح الوقائع التّاريخيّة، في ذهن المؤرّخ، بين الإمكان والاحتمال. إنّ صعوبة الممارسة التّاريخيّة، كما يبدو في تصوّر ما يُدعى بالفلسفات التّاريخيّة، نابعة من كونها إشكاليّة مزدوجة (مركّبة): فهي، من جانب، تشدّد على الْبُعْدِ التّأمّليّ المتّصل بغايات التّاريخ ومعانيه، ومن جانب آخر هي تحليليّة متّصلة بنوع وقيمة المعرفة التّاريخيّة. وفي الوقت الّذي يُستَخَفّ فيه بالجانب الأوّل، نظراً لميتافيزيقيّته، يَنْكَبّ الباحثون على الجانب الثّاني لملموسيّته وطواعيته للمنهج العلميّ في بحث الوقائع ودراستها. ويقترن هذا التّصوّر الفلسفيّ للتّاريخ بتصوّر آخر يرى أنّ كلّ تاريخ يُضْمِرُ بالضّرورة تاريخًا آخر. فهو ليس تاريخاً بسيطاً بقدر ما هو مُركّب. إنّه من جهة أولى التّسلسل التّعاقبيّ للوقائع، ومن جهة ثانية سردُ وتقديم هذا التّسلسل، أعني نسق المعارف المتّصلة بتحوّل الوقائع على مجرى الزّمن، بتعبير آخر، ثمّة **تاريخ ـ موضوع** يُتحدَّث عنه، و**تاريخ ـ خطاب** موضوعه التّاريخ الأوّل. وبعبارةٍ أخرى ثمّة ما هو **تاريخيّ** وما هو **إسطوغرافي**.

لمزيد من التوسّع، انظر، بالتّحديد، المراجع الآتية:

- عبد الله العرويّ (1992)، **مفهوم التّاريخ**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ص33.
- د. شاكر مصطفى (1974)، **التّاريخ العربيّ والمؤرّخون**، دار طلاس، دمشق-سوريا، ص167.
- كاسيرر (إرنست)، **المعرفة التّاريخيّة**، ت. ع. (د.ت.)، (خاصّة الفصل الأوّل).
- Ouellet (Pierre) (1989), «La notion du paradigme: de l'histoire des sciences à l'histoire littéraire», in: *L'histoire littéraire: Théories, Méthodes, Pratiques, op. cit.*, p.3.

[المترجم].

بلوغ الحقيقة. إنّ مؤرّخ الفنّ يتدبّر أمره، بطريقةٍ ما، حِيال الوقائع الّتي يُمكنه، في أحسن الأحوال، أن يَستخلص منها تأمّلاً أو مشروعاً لنظريّة. لذلك، غالباً ما تُفْضي الأبحاثُ من أجل تاريخ «علميّ» للفنّ (الأدب، الرّسم، المعمار، إلخ) إلى إعادة نظرٍ تتّضحُ عند الممارسة مأزِقًا.

إنّ المسألة الأساسيّة، في الواقع، هي مسألةُ المعرفة في ذاتها بالقياس إلى معرفة الذّات. ما السّبيل إلى التّمييز بين الكائن والظّاهر؟ ما الّذي يجعل العملَ الفنّيّ ينتمي إلى المجالين **الواقعي** (الوقائع) **واللاواقعي** (أفكار)؟ فإذا كان وجوده مرهوناً بالمجالين معاً، فأين تَكْمُنُ الحقيقةُ (حقيقته)؟ كيفما كانت الإجابة فنحن مضطرّون لطرح تساؤلٍ آخر يَهُمُّ المفهومَ الجوهريَّ للفنّ. ذلك المفهوم الّذي يعيش أزمةً دائمةً. فسواء اعتبرنا الفنّ **فِعْلاً** أو تَصَوَّرْناهُ موضوعاً للفكر، فإنّه **يخضعُ** لتأويلٍ يبدو تَجَنُّبُهُ متعذّراً على أيّ كان. كما أنّ كتابة التّاريخ، هي، كالتّاريخ ذاته، تتجاوزُ الوقائعَ والأحداثَ دائماً لتفسح المجال إلى دلالةٍ ما: أخلاقيّةٍ، ميتافيزيقيّةٍ، اجتماعيّةٍ، دينيّةٍ، أو غيرها. ذلك ما نلاحظه بكثافة في الكتابات (تأمّلات، خطابات، مقالات. . . إلخ) الّتي تَجْمَعُ الأفكار عن التّاريخ أو حوله.

إنّ ما ينبغي مساءلته أكثرَ في نهاية المطاف لهو، ربّما، الممارسة التّاريخيّة أكثر من مساءلتنا **للإسطوغرافيا**(*) *Historiographie*. هذا المصطلح الأخير يظلّ أقلّ

(*) يَعرف هذا المصطلح تأرجحاً واضطراباً واضحين في ترجمته إلى اللغة العربيّة. إذ نجد عدداً من المقابِلات الّتي تكاد تتناقض ظاهريّاً فيما بينها من قبيل: **التّأليف التاريخيّ، التّأريخ الرسميّ، عمل المؤرّخ الرّسميّ، نتاج المؤرّخين، التّدوين التّاريخيّ، علم كتابة التّاريخ، تاريخيّات**... إلخ. ويترجمه عبد اللّه العرويّ مرّة **بتاريخيّات**، ومرّة أخرى يكتفي بتعريبه «إسطوغرافيا». ومعناه الخاصّ هو: «مجموع النّتائج الّتي توصّل إليها الدّارسون للكتابات التّقليديّة مثل الحوليّات والمذكّرات والأخبار الجزئيّة والطّبقات والسّير. . .». أمّا في معناه الواسع فهو «دراسة طرق البحث والاستقصاء في شؤون الماضي». التّعريف الأوّل - يعلّق العروي - يُشير إلى المضمون، والثّاني إلى الشّكل (العروي، ن.م.، ص33).
وإذا فككنا المصطلح وجدناه يتألّف من كلمتين: (historio) وتعني تاريخ، و(graphie) وتعني كتابة. ولم نشأ ترجمة المصطلح **بالكتابة التّاريخية** تجنّباً للخلط المصطلحيّ والمفاهيميّ الّذي قد يتولّد مع عبارة (écriture historique) لذا فضّلنا تعريب المصطلح للتّشديد على قوّته المرجعيّة الّتي تبنّاها كذلك مؤلّفو الكتاب الجماعيّ: **الإسطوغرافيا** =

استعمالاً في اللغة الفرنسيّة، والسّبب يعود، دون شكّ، إلى طابعه التّخصّصي. بيد أنّه يسمحُ برفْعِ الإبْهام الّذي يُخَيِّمُ على مصطلح **تاريخ** الّذي يدلّ، في آنٍ واحد، في اللغة الفرنسيّة، على الواقع التّاريخيّ وعلى المعرفة العلميّة الّتي قد نتوافر عليها حوله، أي ما كان يُسمّيه اللاتينيّون من جهةٍ أولى **الوقائع** (*Res gestae*)(*)، موادّ الإخبار: الأحداث، التّواريخ، الظّروف المُحيطة بالوقائع، وكلّ ما ينتمي إلى الواقع المعيش، الّذي أُعيدت كتابته أو روايته في كتب التّاريخ؛ ومن جهةٍ أخرى، وبمعنًى مختلفٍ تماماً، التّفكيرُ في الوسائل والسّيرورات والأدوات والمناهج الّتي تُتيحُ المعرفة التّاريخيّة بالوقائع وكتابتِها وصِحَّتِها: أي ما كان يُدْعى في اللغة اللاتينيّة **سَرْد الوقائع** (*De historia rerum gestarum*)(**). ولكلا **المجالين** مشاكلُ خاصّة رُغْم اختلاف طبيعتها. يُتصوَّر دائماً موضوع التّاريخ ذاته، باعتباره معطًى **قابلاً للتّمحيص، وإمكاناً قابلاً للفحص**، والدّليلُ على **تاريخيّته** هما هذان الشّرطان بالذّات. والحال أنّنا نَعلمُ بأنّهما شرطان لا يَتحقّقان بسهولة. كتب الإمبراطور نابليون(***) هذه الفكرة الّتي دوّنها أونوريه دو بلزاك (Honoré de Balzac)(****) قائلاً: «إنّ الحقيقةَ التّاريخيّة غالباً ما تكون خُرافةً

= والأزمة: **دراسات في الكتابة التّاريخيّة والثّقافية** (1996)، (إنجاز الجمعية المغربية للبحث التاريخي)، منشورات جامعة محمّد الخامس (الرّباط)، تنسيق: عبد الأحد السّبتي. [المترجم].

(*) عبارة تعني في اللغة اللاتينيّة مجموع الوقائع الماضية كما وقعت بالفعل، وذلك من غير أن تتدخّل فيها ذات المؤرّخ. إنّها وقائع وأحداث خامّ تحتفظُ باستقلالها على النحو الأصليّ الّذي تناقلته بها الكتب التّاريخيّة والمصادر الأصليّة.

(**) وهي العبارة الّتي تُقابِل العبارة السّابقة، وتعني ذلك الخطابَ المصوغَ حول تلك الوقائع والأحداث. ينصبُّ الجهدُ هنا على بحث الأدوات والمناهج والطّرائق الّتي تُمَكّن من تحليل الواقعة التّاريخيّة. ويمكن القول، للتّمييز بين العبارتين، إنّ الأولى تهتمّ بالمضمون والدّلالات التّاريخيّة، فيما تهتمّ الثّانية بالشّكل (طرائق السّرد التّاريخيّ وأشكاله). انظر:

- Eva Kushner, «articulation historique de la littérature» in *Théorie littéraire* ed P.U.F (1989), p. 344.

- Fokkema (Douwe), «Questions épistémologiques» *in Théorie littéraire*, éd. P.U.F (1989), p. 344.

[المترجم].

(***) نابليون (1763–1821): إمبراطور وقائد فرنسيّ، اشتُهِر بحملاته وغزواته (مصر، روسيّا، بريطانيا). [المترجم].

(****) بلزاك (أونوري دو) (1597–1654): روائيّ رومانسيّ فرنسيّ معروف، من أشهر رواياته: *Louis Lambert, Le père Goriot, La cousine bette*. [المترجم].

متّفقاً حولها؛ ففي كلّ مسألةٍ هناك الحدثُ الماديّ وهناك القصدُ. والحدثُ، الّذي ينبغي أن لا يكون مَوْضِعَ شكّ، هو في الغالب، قضيّة خالدة، فكيف يمكن الكلام بعدئذٍ على مقاصد؟ أراني أناقشُ فكرة معركة ما»[1]. فلئن كانت الواقعةُ التّاريخيّةُ تستجيبُ لمثل هذه التّأويلات المؤسّسة على مقاصدَ اتفاقيّة خالصة، فماذا إذن، عن كتابتها وعن سرْدها؟ هنا، نَنْتقل إلى صعيدٍ آخر لا يَخْتصّ **بالتّمثيل** فحسب؛ بل **بتقنيات** التّمثيل، أي وجهات النّظر، نظام التّأليف، طرائق العرض، وكُلّ ما ينتمي إلى السَّرْد نفسه وإلى البلاغة أساساً. ويوجد، داخل نظامَي الوقائع والسَّرد هذين، ذاتٌ وموضوعٌ تاريخيّان يعتبران مُرْتكز (منبع) المعرفة التّاريخيّة. وعديدةٌ هي الظّواهرُ واللعبُ (المرآويّة) الّتي تَحْدُثُ بين هذين المقتضيين للخطاب التّاريخيّ. ومن الممكن معاينة تحقيق للذّات (المثاليّة) أو قُدرة على إدراك الأشياء (التّجريبيّة)، بيد أنّ هذين الاتّجاهين المتعارضين لا يلتقيان البتّة في ساردٍ واحدٍ. ولن يُفضي الْخَلْطُ بينهما، بأيِّ مقدار كان، سوى لأشكالٍ أخرى من الخطاب تُدْعى: إبداعويّة، تطوّريّة، ومذهبيّات تنتهي بلواحق أخرى (ismes).

لم يَعُدْ هنا للإسطوغرافيا ذلك المعنى الّذي مُنِحَ لها من قبل، حينما كانت تَصِفُ عمل كاتبٍ ما، كاتب مُحْتَرِف للكتابة، في الغالب، ومكلَّف من قِبَل شخصيّة سياسيّة بكتابة تاريخ عصره أو مُلْكه. تصبو الإسطوغرافيا، اليوم، عند مُنَظِّري الكلمة ومتداوليها، إلى أن تكونَ عِلْمًا للتّاريخ يسعى إلى وصف آلياتِ اشتغال المؤلّفات التّاريخيّة، من أجل بلورة نظريّة للتّاريخ كمبحث معرفيّ[*].

---

(1) نابليون، **مأثورات وأفكار نابليون**، جمعها أونوري دو بلزاك، مونتريال، حلقة الكتاب الفرنسيّ، 1976، ص186.

(*) يجدرُ بنا التّمييز بين التّعريف القديم **للإسطوغرافيا** وبين التّعريف الحديث. فلئن وجدنا التّعريف القديم يَمْنح حمولةً موسوعيّةً تجعل من الإسطوغرافي ذلك الشّخص الْجَمّاعة الّذي يُتْقن اصطياد الأحداث والرّبط بينها (الأسباب والمسبّبات)، وتحكمه نزعةُ القوميّةُ تُجاهَ ما يؤرّخ له، سواء بدافعِ شخصيّ (ذاتيّ أو موضوعيّ)، أم بدافعِ إرضاءِ شخصيّة سياسيّة (ملك، أمير، وزير، سيّد... إلخ). نجد أنّ التّعريف الثّاني يحاول أن يرقى بالمفهوم إلى مستوى العلم، جاعلاً منه تلك الدّراسة المتخصّصة الّتي تبحث في إواليات المعرفة التّاريخيّة وطُرُق اشتغالها. انظر للتّدقيق مادّة: Histoire في موسوعة: *Encyclopédia Universalis* (1990)، م11، ص464. وكذلك:

- Carbonell (Charles-Oliviers), *L'historiographie*, Que-sais-je, P.U.F (1979), p.109.

[المترجم].

وبانقياد الإسطوغرافيا مع هذا التيّار فإنّها لم تَعُدْ في مأمنٍ عن **التّنظير**. يُحَدِّد ليتريه (Littré)(*) الإسطوغرافيا بكونها: «التّاريخ الأدبيّ لِكُتُبِ التّاريخ». وليس الهدف من نعت **الأدبيّ** توضيح لبس هذا التّحديد المطنِب للتّاريخ الأدبيّ. ويَرْسُمُ جورج لوفيفر (Georges Lefebvre)(**) في كتابه **ولادة الإسطوغرافيا**، دون أن يُفصح مطلقاً عمّا يعنيه بالإسطوغرافيا، مَعالِم تاريخٍ للتّاريخ متمحور حول المشاكل المنهاجيّة: تاريخ ـ علم؛ تاريخ ـ تبحّر؛ تاريخ ـ إنسيّة؛ تاريخ ـ عقلانيّة؛ تاريخ ـ وضعيّة؛ تاريخ ـ علم الاجتماع (لوفيفر، 1971). وهذا كلّه، بحسب جيرار ميريه (Gérard Mairet)، من اختصاص «ممارسة التّاريخ من قِبَل المؤرّخين»، تلك الممارسة الّتي يُسمّيها **التّاريخ المؤرّخ** (ميريه، 1974، 21، ع. 2). وإنّها لغاية أخرى تلك الّتي يُحدِّدها ميريه حينما رام أن «**يجعل التّاريخ يُفكِّر** في ذاته عبر حركةٍ تنزَعُ نحو ترميم **التّاريخ**. يرمي هذا التّصوّر للتّاريخيّ إلى اقتراح السّبل الممكنة لحلّ نظريّ، أي لحلّ **مفهوميّ** لمشاكل الصّياغة الصّورية في التّاريخ»، (ن.م.، 22). نصل هنا إلى تَصوُّرٍ مختلفٍ تماماً **للإسطوغرافيا** العامّة، ينعكسُ على التّواريخ الخاصّة، أي تواريخ الفنون والآداب والعلوم... إلخ. ومن المؤكّد أن الْحَدَثي والوقائع والمعطيات الملموسة لا تُهْمَل كلّياً؛ لكن الْجُهْدَ النّظريّ ينصبُّ، منذ الآن فصاعداً، حول البحث عن البنى الّتي تفسَحُ المجال أمام صياغةٍ صوريّة للتّاريخ يُترجِمُها خطاب المؤلّفات.

سينفلتُ الموضوع الأدبيّ، باعتباره واقعةً أو فكرةً، أكثرَ فأكثر، من هذا الفهم التّاريخي، ذلك أنّ الطّريقة الّتي **يُقدَّم** بها لا تفتأ تتّسع حتّى إن حصرها أمر في غاية الصّعوبة. لقد عرف مفهوم **الأدب**، منذ القرن التّاسع عشر سعةً من المعاني إلى درجة لم يعد معها يتقبّل تعريفاً دقيقاً. فمن ذا الّذي سيلوم جاك لاكان(***) (Jacques

---

(*) إميل ليتري (Émile Littré) (1801–1881): كاتب فرنسيّ معروف، اشتُهر بمعجمه الشّهير: **معجم اللغة الفرنسيّة** الّذي يحمل اسمه. وما زال هذا المعجم يعتبر حُجّةً في اللغة الفرنسيّة. له كذلك كتاب **العلم من وجهة نظر فلسفية**. [المترجم].

(**) لوفيفر (جورج) (1930–): من علماء المدرسة التّاريخيّة، **الحوليات** من أشهر مؤلّفاته، **ولادة الإسطوغرافيا** (1971)، **والتّاريخ باعتباره فناً** (1977).

(***) لاكان (جاك) (1901–1981): عالم ومحلّل نفسانيّ فرنسيّ مشهور، أثرت أبحاثه بشكلٍ كبيرٍ في الأدب. من أهمّ كتبه:
- **موضع اللاوعي** (1960). =

Lacan) وهو يتحدّث عن (*lituraterre*)(*). ومعلوم ما كانت تدلّ عليه لفظة **الآداب الجميلة** *belles-lettres* في القرن الثّامن عشر، رغم أنّها كانت تشملُ الفلسفة والرّياضيّات وعلم الفلك والعلوم الإنسانيّة، علاوةً على ما نُسَمِّيه: الأدب(**). لكنّ الغريب في الأمر هو أنّ الأدب، بقدر ما ينحصرُ في مجال الرّواية ـ المسرح ـ الشّعر ـ المقالة، يَنْزَع إلى احتكار جميع التّخصّصات الأخرى، بطريقةٍ إمبرياليّةٍ هذه المرّة. إنّ الأدب، في حدوده القُصوى، هو كل شيء، إنّه لُباب كلّ شيء

= - **العلم والحقيقة** (1965).
- **الحلقة الدّراسية** (1973، 1975، 1978). [المترجم].

(*) يعمد لاكان إلى خلق بعد لغةٍ جديدة، أو ما نسمّيه لغة واصفة، يقتنصُ بها المعاني المراوِغة، شأنه شأن رولان بارت في نقده الأدبيّ، ويتلاعبُ بالكلمات تلاعباً غريباً، مستعيناً في ذلك باللّصق بين المفردات أو بين أحد أجزائها. وإنّ المتصفّح لمؤلّفه **كتابات** *Ecrits* مثلاً يجد أمثلةً كثيرةً من هذه الابتكارات الاصطلاحيّة. وقد بَذَلْتُ جهداً مضنياً في البحث عن هذا المصطلح فلم أعثر له على أثر فيما تصفّحته خاصّة مؤلّفه الأخير بأجزائه الثّلاثة.

(**) هذا المفهوم الفضفاضُ **للأدب** يتّضح في مُعظم المعاجم الّتي تصدّت للتّعريف به منذ أواخر القرن السّابع عشر. وإذا تصفّح الباحث جميع طبعات **معجم الأكاديميّة الفرنسيّة** ما بين سنتي 1694 و1765 لَوَجَدَ أنّ لفظة **الأدب** كانت تشمل، في معناها الاصطلاحيّ، مختلف ضروب العلم والمعرفة. والشّيء نفسه نجده في **معجم تريفو**: «الآداب: تطلق على العلوم أيضاً»، أي أنّ هناك تكافؤاً دلاليّاً بين كلمتَي «الآداب» و«العلوم»، اللتين تتلخّصان في جميع العلوم الّتي يمكن للعقل البشريّ استيعابها. كما ينسحبُ الشّيءُ نفسه على صحيفة **مذكّرات تريفو** الّتي كانت مِنْبَرًا لمختلف العلماء يتراسلون فيها على امتداد البلاد الأوروبيّة. وتعتبرُ نهاية القرن الثّامن عشر لدى كلّ من بارت وتلميذه تودوروف مؤشّراً زمنيّاً حاسماً على تبلور وتكوّن كلمة **أدب**، وكذا نزوعها نحو نوعٍ من الاستقلاليّة، الّتي دفع إليها اكتساح العلوم والفلسفات الوضعيّة للمسرح الفنّي والأدبيّ والثّقافيّ. ولئن كانت بعض العلوم قد شَقّت طريقها نحو الاستقلاليّة التّامة، فإنّ الأدب ضلّ طريقه إليها، وهو الّذي لم يَتَردّد أبداً في الإعلان عن ضرورة استقلاله. وللخُروج من هذا المأزق اقترح ثُلّة من الباحثين بارت، تودوروف، موريس نادو، كليمان موازان نفسه... إلخ) ضرورة الانكباب على كتابة وإعداد تاريخ مدقّق لكلمة **أدب** عبر العصور، تبعاً لتجلّياتها المختلفة الجماليّة، الاجتماعيّة، ممّا سيتيحُ كتابة تاريخ للأدب يخلو من الغُموض والضّبابيّة الّتي تولّدت عن عدم كتابته. انظر:
- رولان بارت (1993)، ت.ع.، ص34.
- Todorov. T. (1964), p.265.
- تودوروف: **نقد النقد** (1986)، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القوميّ، ص18.
- موازان: هذا الكتاب، ص57. [المترجم].

كما تُشير إلى ذلك الكتبُ المدرسيّةُ الإنشائيّةُ والدّراساتُ البلاغيّةُ القديمةُ والحديثةُ. لنستحضر، بصفةٍ خاصّةٍ، التّعريفات **العديدة** للشّعر، تلك اللفظة الملتبسة، إن كان ثمة لبس حقّاً. . أو لنقرأ، كمثالٍ ملموسٍ، نصّ كارل ساندبورغ (Carl Sandburg) حيث جَمَع فيه عشرات التّعريفات لتلك اللفظة[2]، وسنُلاحظ على أنّها تَتقبّل، على نحو عجيب، **الدّلالة** على/ أو احتواء **كلّ شيء**. ولإضفاء مزيدٍ من التّوسيع على كلمة الأدب، يُعْمد، منذ الآن، إلى أن تُلصَق بها مثلاً صفتا **عالم** و**شعبيّ**، وهما صفتان تُمكّنان من الإطباق، تقريباً، على كلّ ما يُكتَب، بما في ذلك التّقاليد الفولكلوريّة الشّفهيّة والشّرائط المصوّرة والنّقوش الأثريّة باعتبارها بيانات.

يتأسس تاريخ هذا **الموضوع الأدبيّ** *Objet littéraire* على مبدأ الماضي كمطلب **قيميّ**. بيد أنّ هذا الماضي منظورٌ إليه دائماً بعيون الحاضر[*]، ومن ثمّ

---

(2) ألان بوسكيه (Alain Bosquet)، **الكلمة والدوّامة، وضعٌ شعريّ**، باريس، هاشيت، 1961، ص249-250.

(*) تُعَدّ مسألة العلاقة بين الماضي والحاضر، في العمليّة التّاريخيّة، من الشّواغل الّتي انكبّت عليها **الفلسفات التّاريخيّة**، إلى درجة دفعت بعض فلاسفة التّاريخ كهيغل (Hegel) يشكّكون في وجود شيء خالص اسمه **التّاريخ**، اللّهم إن لم يكن تاريخ المؤرّخين أنفسهم. وآية ذلك أنّ الحقائق التّاريخيّة لا تُتَلقّى بصورةٍ خالصةٍ وبريئةٍ، لأنّه لا يمكن أن يكون له وجود إلاّ من خلال العقل الّذي يُدَوِّنها. من ثمّ قولة كروتشه (Groce) الشّهيرة: «ليس هناك سوى تاريخ معاصر». فلا وجود لحقائق تاريخيّة مستقلّة عن تفسير المؤرّخ وحاضره. وربّما لا يعدو أن يكون الماضي سوى ما يراه الحاضر، ممّا دفع أحد المتمرّسين في الموضوع مثل عبد اللّه العرويّ إلى البحث عن مفهوم للتّاريخ ''كصناعة لا (...) كمجموع حوادث الماضي. هدفنا هو وصف ما يجري في ذهن رجل يتكلّم عن وقائع ماضيه'' (1992)، ن.م.، ص17). ومن جهةٍ ثانيةٍ، وضمن الاتّجاه نفسه، يرى جان ستاروبنسكي (Jean Starobinski) في التّقديم الّذي خصّ به كتاب **نحو جماليّة للتلقي** لياوس، أنّ كُلّ ناقد ومؤرّخ إنّما يتحدّث انطلاقاً من موقعه الحاضر، غير أنّه يَنْدُر بينهم من يأخذ هذا الموقع بعين الاعتبار ليجعل منه موضوعاً لتأمّلاته. وإنّ العلاقة المتشابكة والمعقّدة جدّاً بين الحاضر والماضي في صُلب العمليّة التّاريخيّة (الوثيقة، الشّاهدة، الأحداث والوقائع، المفاهيم والتصورات، الغايات، الأيديولوجيا... إلخ) تُمثّل ـ أو تكاد ـ **الإشكالية الإبستيمولوجيّة** في مناهج البحث التّاريخيّ المعاصرة. وفيما يتّصل بموضوعنا نُحيل على:
- العرويّ (عبد اللّه) (1992)، ن.م.، ص17.
- مجلّة **دراسات أدبيّة ولسانيّة** (عدد خاصّ: نحو جماليّة التلقّي)، تقديم: جان ستاروبنسكي لكتاب ياوس، ت.ع.، (1992)، ص38.
=

فهو ماضٍ مُنَمَّق، مَبْتور، مُحَوَّل، مُتَخَيَّل. إنّ **الواقعة الأدبيّة** *Fait littéraire*، الّتي يَصعُب حَصْرُ جميع مكوّناتها الدّاخليّة والخارجيّة لتغدو، داخل ممارسة الكتابة، واقعةً منظّمةً ومصنوعةً بفضل تنظيم وتقييم مرتبطين بالسّارد. يرى تاريخُ الفنّ والأدب أنّ شيئاً ما قد حدث في الماضي في وسط معيّن، لكنّه نُسِيَ أو أُسيء فَهْمُه فيما بعد، وينبغي، بالتّالي، إعادة بَعْثِه (تَذَكُّره) بمعنى **إعادة خَلْقه**. وبتحقّقها تُقيِّمُ العمليّة نفسَها وتقيّم موضوعَها؛ وهي لا تقبل العودة إلى الواقعة فحسب، بل تَمْنَحُها خصائصَ ليست أو لم تعد **واقعيّة** (أي خصائص مرحلة معيّنة أو مؤسّسة على ظروف متحقَّق منها)، لكنّها راهنة، أي أنّها خصائصُ ضروريّةٌ لحاضر المؤرِّخ. ويعتقدُ كثير من المؤرّخين ويُرَدِّدون أنّ البحث عن الحاضر وعن معناه لهو، وحده، سبب كافٍ بأن يجعل من دراسة الماضي حقّاً مشروعاً، في حين يسعى آخرون إلى إحياء الماضي ليس إلاّ. من ثمّ يظلّ التّناقض قائماً في جميع التّواريخ. إنّ **المنهج التّاريخيّ** *Méthode historique*، كيفما كانت بلورته، ليس في غالب الأحيان، سوى طريقةٍ للشّعور براحة الضّمير داخل فاعليّة موجَّهة، بِرُمَّتِها، نحو التّحقيق الذّاتيّ والإرضاء التّامّ لِلّذي يمارسه أو للّتي تمارسه.

ومع ذلك فإنّ التّاريخ الأدبيّ أقلُّ استحقاقاً للنّقد، بما أنّه يربطُ الحاضر بالماضي. يضع غوستاف لانسون (Gustave Lanson) في نصّه الهامّ: «**منهج التّاريخ الأدبيّ**»(*) التّمييز التّالي: «موضوع المؤرّخين هو الماضي؛ ماض لم تَبْقَ منه سوى مؤشّرات أو أنقاض بفضلها نُعيد تكوين فكرة عنه. موضوعنا نحن هو الماضي أيضاً، إلاّ أنّه ماضٍ خالد. إنّ الأدبَ ماضٍ وحاضرٌ في آنٍ واحد»، (لانسون، 1965، 33). غير أنّ لانسون يلاحظُ في موضع آخر أنّ «لدينا هنا امتيازًا وخطرًا، شيئاً ذا خُصُوصيّة على أيّ حال»، (لانسون، 1965، 33). هذه

= - غراهام هو (Graham Ho) (1973)، ت.ع.، ص11.
- رينيه ويليك (René Wellek) (1987): **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع110، ص17-20. [المترجم].

(*) التّرجمة العربيّة الوحيدة لهذا المقال أنجزها محمد مندور بعد عودته من فرنسا مباشرة في بداية الأربعينيّات وأصدرها عام 1948 في كتاب بعنوان **منهج البحث في الأدب واللغة**. كما ظهر بعد ذلك مُلحقًا بأطروحته «**النقد المنهجيّ عند العرب**»، وآخر طبعة للكتاب ظهرت عن دار العلم للملايين عام 1982. [المترجم].

الوضعيّة «الخاصّة» تنبثق من كون البحث التّاريخيّ للأدب مضطرّاً إلى التّوفيق بين تحليل الأعمال الشّخصيّة وبين دراسة الأدب باعتباره سيرورةً تاريخيّة. وحتّى نُدْرِك، بالملموس، شكل التّاريخ الأدبيّ ووضعيّته، فما علينا إلاّ أن نقرأ، بإمعانٍ، تواريخَ الأدب والتّواريخ الأدبيّة. ولن تُتيح هذه القراءة التّمييز بين الفاعليّتين الأساسيّتين للدّراسات الأدبيّة: النّقد والتّاريخ(*). فبين تَيْنِك الفاعليّتين وضع إميل فاغيه (Emile Faguet) (1912، 30) تمييزاً منهجيّاً دقيقاً جدّاً وواضحاً جدّاً؛ غير أنه تمييز يقتصرُ على مواقف وذهنيّات لا على مناهج ووجُهات نظر:

> «ينبغي على المؤرخ الأدبيّ أن يكون أيضاً موضوعيّاً ما استطاع إلى ذلك سبيلاً. عليه أن يكون موضوعيّاً على الإطلاق. كلُّ ما عليه هو الإخبار فقط [...]. أمّا النّاقد فيبدأ، على النّقيض من ذلك، من حيث ينتهي المؤرّخ، أو هو، بالأحرى، على مساحة هندسيّة غير مساحة المؤرّخ الأدبيّ. ما هو مطالب به، على خلاف ذلك، هو رأيه في كاتب أو مؤلّف ما، سواء أكان الرّأي المذكور مصوغاً من مبادئ أم من انفعالات».

وحتّى إذا لم نستطع أبداً أن نَفْصِلَ، في الممارسة، بين النّاقد والمؤرّخ،

(*) ما انفكّ التعالُقُ القائم بين النّقد و**التّاريخ الأدبيّ** (ويمكن أن نُضيف إليهما كذلك **نظريّة الأدب**) يُثير جدالاً حادّاً بين النقّاد والمؤرّخين على حد سواء. فهل يستطيع كلّ من النّاقد و**المؤرّخ الأدبيّ** أن يعملا منفصلين؟ إنّ إقامة حدودٍ صارمةٍ بين هاتين الفعاليّتين أمر في غاية الصّعوبة. هذا الموقف يؤيّده رينيه ويليك الّذي شدّد على تلازمهما بشكل يبلغ من شُموله أنّنا لا نستطيع تصوّر **النّظريّة الأدبيّة** بدون **نقد** أو **تاريخ** أو **نقد** بدون **نظريّة** أو **تاريخ**، أو **تاريخ** بدون **نظرية** و**نقد**. كما يذهب غراهام هو إلى أن للنَقد حدوداً غير واضحة المعاني مع عددٍ من الحقول الأخرى، «فهو ليس بالفاعليّة المتجانسة (...)، وهو يشملُ تاريخ الأدب ووصف الأنواع وتصنيفها. كما أنّه يضمّ المسائل العامّة الشّاملة حول طبيعة الأدب وما وُضع له». أمّا ألان دوغلاس (Alain Douglas) فيؤيّد، على النّقيض من ذلك، الرّأي القائل بضرورة الفصل بين عمل النّاقد وعمل المؤرّخ الأدبيّ، فعمل الأوّل ينحصرُ فيما يسمّيه إبداع النّص أو التّنصيص (textification)، في حين أنّ عمل الثّاني هو تحليل النّص أو تفكيكه (détextification). انظر على التّوالي:

- ويليك ر. (1988)، ن.م.، ص7.
- غراهام هو (1983)، ن.م.، ص11.
- دوغلاس ألان (1983): «المؤرّخ والنّص والنّاقد الأدبيّ»، ت.ع.، مجلّة **فصول**، القاهرة، ع1، تشرين الأوّل/ أكتوبر ـ كانون الأول/ ديسمبر، ص96.

اللّذين يَكُونَانِ في الغالب شخصاً واحداً، فإنّه ليس من المتعذَّر أيضاً تبيان أنّ هذا الشّخص نفسه، حال تغييره لنشاطه، يغيّر من لَبوسِه. هذا على الأقلّ ما اعْتُرِفَ به عُموماً. ويلاحظ غوستاف لانسون، الّذي مارس المهنتين وتقلّب بينهما، تعارضهما: «جُماعُ الاختلاف الموجود ههنا بين **النّقد الذّاتي** وبين **التّاريخ الأدبيّ** هو أنّني أستخلصُ من خلال التّاريخ علاقة العمل بذاتي وبمختلف القُرّاء الّذين تصفّحوه. فمن خلال النّقد أُحدّدُ ماهيّة الانطباعات بداخلي، ومن خلال التّاريخ أُحَدِّدُ ماهيّة انطباعات الجمهور وماهيّة مؤهّلات الكاتب الّتي تُشكِّل شخصيّةً أدبيّةً متميّزةً»، (لانسون، 1965، 63).

وقد بلغ الاهتمام بهاتين الممارستين، **النّقد** و**التّاريخ**، ذروته في نهاية القرن التّاسع عشر؛ وهي الفترة الّتي عرفت غلبة النّزعتين **العلميّة** و**الوضعيّة**، على التّاريخ الأدبيّ. وكما أشرنا، للتَّوِّ، كان العصر منشغلاً بالتّمييزات البحتة. فعلى المستوى المنهاجيّ كان التّاريخ الأدبيّ مقترناً بالنّقد المسمّى النّقد **الموضوعيّ** *Critique Objective*، في حين يُسمَّى النّقد الأدبيّ، دائماً، بالنّقد **الذّاتيّ**. يقول فردينان برونتيير (Ferdinand Brunetière)[*]: «إنّ أساس النّقد الموضوعيّ، إذن، والحقّ يقال، هو نفسه أساس التّاريخ»، (برونتيير، 1981، 101). ويستندُ غوستاف لانسون إلى الفكرة نفسها للتّمييز بين التّاريخ الأدبيّ والنّقد الذّاتيّ. «باسم التّاريخ الأدبيّ غالباً ما أَتَوْنا بنقدٍ ذاتيٍّ وانطباعات فرديّة أو بناءات نسقيّة مؤسّسة على انطباعات شخصيّة رغم إخفائها»، (لانسون، 1965، 61).

لكنْ هل يُمكننا حقّاً رفض أُسُس لنظريّة جديدةٍ للنّقد الأدبيّ بتأسيسها على التّاريخ؟ وعلى أيّ **تاريخ** قبل كلّ شيء؟ إذ ليس هناك تاريخ واحِد[3]، فهل هو

(*) برونتيير (فردينان) (1849–1906): ناقد فرنسيّ كبير، تميّز نقده الأدبيّ باستلهام المناهج العلميّة، كنظريّة التّطوّر الدّارونيّة، الّتي طبّقها على تطوّر الأجناس الأدبيّة. من أهمّ مؤلّفاته:
- **دراسات نقديّة** (حول الأدب الفرنسيّ) (1880–1889).
- **تطوّر النّقد** (1890).
- **تاريخ الأدب الفرنسيّ** (1892).
- **تطوّر الشّعر الغنائيّ** (1894). [المترجم].

(3) انظر: فردينان بروديل (Ferdinand Braudel): **كتابات عن التّاريخ**، ص97، «ليس هناك تاريخ واحد وحرفة واحدة للمؤرّخ، بل هناك حِرَفٌ وتواريخ...».

تاريخ النّقد ذاته؟ أم أنّه تاريخ آخر يُسَمِّيه ديلفو (Delfau)(*) وروش (Roche)(**) **تاريخيّة الدرس (الأدب) الّذي سيكون تَحْيينًا للتّاريخ المبتور والمجزّأ والمتلبس، لِما نسميّه اليوم النّقد** (. . .)، و«فحصاً للصّلات الّتي يُقيمها التّاريخ مع عِلْم مُحتمل للأدبيّ»، (ديلفو وروش، 1977، 18)، إنّه **التّاريخ**، إذن، **باعتباره أداةً منهاجيّةً ومرجعاً**.

يطرحُ هذا القول أسئلةً عديدةً، لا حول ما سيكون عليه هذا التّاريخ [بمعناه العامّ] فحسب، بل حول ما يتعلّق، بصفة خاصّة، بالْبُعْدَيْن الْمُفْضِيَيْن عليه: **المنهج** *Méthode* و**المرجع** *Référent*. فالمرجع يُحيل، ونحن نشكّ في ذلك، على الواقع أو على التّاريخ باعتباره **واقعاً**. أمّا المنهج فَيَعني السّرد المصوغَ والنّظريّةَ المستخلصةَ منه. وفي كلتا الحالتين يظلّ اللبس قائماً. فبأيّ واقع وبأيّ سرد يتعلّق الأمر؛ وما اللغة الّتي تخدمُ هذا السّرد، وما هي النّظريّة الّتي تؤسّس كلًّا منهما [الواقع والسّرد]؟ إنّ التّحليل المفصّل لكتاب **تاريخ/ أدب** لا يُسْعِف بالإجابة. فتموضع المؤلَّف ما بين الاتّجاهات الحاليّة، **التّاريخيّة واللاتاريخيّة** «بعضها يُنَحّي التّاريخ مؤقتاً، حتّى يتأسّس داخل علم مستقلّ، وبعضها الآخر اعتقاداً منها بتمركزها حول التّاريخ، فإنّها غالباً ما تَجْثُم عند نظريّة للانعكاس»، (ديلفو وروش، 1977، 13). فهو **تاريخيّ** من خلال الخيط الرّئيسيّ عنده وتقسيماته وإحالاته على فترات وأحداث طبعت بميسمها تطوُّر الفكر والطّريقة النّقديّة، وهو **لاتاريخيّ** أيضاً ما دام يروم، بحسب تعبير كاتِبَيْه وضْعَ أُسُس **نظريّةٍ جديدة للنّقد الأدبيّ**(***).

(*) ديلفو (جيرار) (1938-): أستاذ محاضر بجامعة باريس VII تخصّص «علوم النّص والوثائق»، من مؤلّفاته: **جيل فاليس، النّفي في لندن (1871-1880)** (1971). كما أنّ له مؤلّفات سياسيّة كثيرة أهمّها: **نجاح اليمين** (1985). [المترجم].

(**) روش (آن) (Anne Roche): روائيّة وأستاذة محاضرة بجامعة بروفانس، من رواياتها الشّهيرة: *La cause des oies* (1978) و *La relative*. ومن كتبها الأدبيّة المشهورة: **الجبهة الشّعبيّة والكتاب** (1986). [المترجم].

(***) لأهميّة هذا الكتاب الّذي صدر في فترة بلغ فيها المدّ البنيويّ والدّلائليّ (السّيميائيّ) أَوْجَه (1977) (إذ شُرِع في تأليف الكتاب ضمن عمل مشترك بجامعة باريس VII منذ عام 1971)، نستأنس هنا بالأهداف العامّة الّتي كانت وراء تأليف الكتاب في تلك الفترة بالضّبط كما بَسَطَها الكاتبان في المقدّمة:

- تسليح القارئ بأداة منهاجيّة أمام تكاثر التّأويلات الهيرمينوطيقيّة. =

وتُفْضي بنا دائماً ازدواجيّة المشروع إلى ازدواجيّة التّاريخ والنّقد، اللذين يَنْصبّان معاً على الموضوع نفسه، ألا هو الأدب.

لقد غَذَّتْ مسألتا أسبقيّة وتفوُّق كلٍّ من النّاقد Critique أو المؤرّخ Historien، في قياس أحدهما **بالآخر**، ولأمدٍ طويل، الجدل حول تناول **الأعمال الأدبيّة**. وقد اقترح جورج رونار (Renard)(*) في بداية القرن العشرين المعادلة الآتية: «يُمَثِّل النّقد للتّاريخ الأدبيّ ما تُمَثِّله السّياسة لعلم الاجتماع والطّبّ لعلم وظائف الأعضاء، إذ يُطَبِّق الواحد منهما ما اكتشفه الآخر وبرهن عليه»، (ج. رونار، 1900، 7). وبعد زمنٍ طويلٍ يؤكّد دانييل مورنيه (Daniel Mornet)، محاولاً التّخفيفَ من حِدَّة التّمييز الضّروريّ بين تَيْنك الفاعليّتين، أنّ **التّاريخ الأدبيّ** «يُفضي إلى النّقد، أي إلى فَهْمِ وتذوُّقِ الجميل وتمييزه عمّا هو رديء أو بشع»، (فايول Fayole، 1978، 169). ومرّةً أخرى لا تزال تحديدات روبير إسكاربيت(**) (Robert Escarpit) تُشير إلى استمراريّة معيّنة:

«تاريخٌ للأدب هو الدّراسة التّعاقبيّة لعددٍ من الوقائع التّاريخيّة المختلفة

= - تحديد العلاقة بين الأدب والتّاريخ، وتعيين حدود البحث والالتقاء بينهما.
- اعتبار النّص حقيقةً «عينيّة» إلى أنّه منجذب بين قُطبين: «الخارج نصّي» و«الدّاخل نصّي».
- الاحتراز من الوقوع في مطبّ شكلانيّة مصطنعة وفي تاريخيّة-وضعيّة مبأرة حول التّحليلات المضمونيّة ليس إلاّ.
- تمحيص جُملة من النّظريّات المتماسّة مع تاريخيّة للأدب (إنتاج الأعمال الأدبيّة، الكاتب والطّبقات الاجتماعيّة) (أبحاث غولدمان (Goldman) كنموذج، وأبحاث روبير إسكاربيت حول الإنتاج والجُمهور والتّوزيع والاستهلاك). انظر:
- Delfau G. & Roche A. (1977), *op. cit.*, p.5.

[المترجم].

(*) رونار (جورج) (1851-1913): ناقد ومؤرّخ أدبيّ فرنسيّ. من مؤلّفاته:
- **المَنهج العلميّ في التاريخ الأدبيّ** (1900).
- **بلزاك والواقعيّة** (1903). [المترجم].

(**) إسكاربيت، (روبير): ناقد ومؤرّخ أدبيّ فرنسيّ مرموق. من مؤلّفاته:
- **تاريخ تاريخ الأدب** (1958) (ضمن موسوعات لابلياد La pléiade).
- **علم اجتماع الأدب** (1972).
- **التّواصل والإخبار** (1978). [المترجم].

الّتي تحظى بينها مختارات للأعمال الأدبيّة (المنتقاة بحسب مقاييس نظريّة للأدب ضمنيّة أو ظاهرة) بمكانة مهيمنة، لكنّها ليست استثنائيّة. فالبيوغرافيا وتاريخ الأفكار والتّسلسل الزّمنيّ الْحَدَثي (تعيين تاريخ المخطوطات أو المنشورات مثلاً) غالباً ما تتقدّم الانشغالات الجماليّة»، (ر. إسكاربيت، 1970، 9-10).

«النّقد الأدبيّ هو الدّراسة التّحليليّة لعمل أدبيّ معيّن أو لمجموعة من الأعمال المنتقاة تبعاً لنسق من القيم أو لرؤية معيَّنة للتّاريخ»، (ر. إسكاربيت، 1970، 10).

من الضّروريّ ملاحظة هذه الاختلافات والتّشابهات، إذ على الرّغم من كون النّاقد يستطيع انتقاء الأعمال «تبعاً لرؤية معيّنة للتّاريخ»، فإنّ مؤرّخ الأدب لن يحيدَ عن هذا الاتجاه الوحيد. إنّ المؤلّفات الّتي نعتزمُ تحليلها تضع في المنظور كُلاًّ من **الأدب** و**التّاريخ** من خلال ربطهما برابطة «de» الّتي تُعَدّ أقلّ حسماً في الوقائع، لكنّها أساسيّة في الأفكار. ولرّبما كانت هذه الأداة المبهمة هي الّتي رام جيرار ديلفو وآن روش مَحْوَها في كتابهما **تاريخ أدب** (ديلفو وروش، 1977)، ذلك الكتاب المثير، الّذي خُصِّص في الواقع، خلافاً لما يُوهم به عنوانه، للنّقد الأدبيّ بوصفه مؤسَّسة (النّشأة والظّهور) تُضْفي الشّرعيّة على الأعمال [الأدبيّة]، وبالتّالي بوصفه **واقعةً** أو **حدثاً** يمكننا إعادة رسم تاريخه وتأويله.

تكمنُ أحد انشغالات التّاريخ الأدبيّ اليوم في تحديد موضوعه الخاصّ ومَوْضَعَته، وطَرْح إشكاليّة المسلك الّذي سيسمحُ ببلوغِه. لهذا يجبُ، قبل كلّ شيء، الْخُروج من الحلقة (المفرغة) الّتي سَجَن التّاريخُ التّقليديُّ نفسه داخلها؛ إنّ هذا التّاريخَ هو نمطٌ لبناء الموضوع الأدبيّ وتوليده. وهو الخطابُ الّذي يَبْنِي هذا الموضوع، معترِفاً إمّا أنّه خارج متناوله، وإمّا أنّه موضوع لخطابات أخرى: نقديّة، موضوعاتيّة، دلائليّة، إلخ. لقد اعتُبِرَ التّاريخ الأدبيّ، من جهةٍ أخرى، كناحية داخل قارّة كبيرة تُدْعى التّاريخ العامّ. وضمن هذا المنظور تُطْرَح مسألة النّموذج الإبستيمولوجيّ للتّاريخ الأدبيّ: فالخطاب حول الأدب نقديّاً كان أم تاريخيّاً، هو أيضاً خطاب **داخل** المجتمع وداخل المؤسّسة الاجتماعيّة وأجهزة الدّولة (ومن بينها المدرسة). ولا محالةَ أنّ خطابَ التّاريخ الأدبيّ خطابٌ **مستعارٌ**(*) تَلُفُّه التّشويشات المنبعثة من كلّ حدبٍ وصوبٍ، ويولِّد كلّ أنواعِ الخلط. إنّ المهمّ بالنّسبة للتّاريخ

(*) كأنه يقدّم نفسه باسم مستعار، أي علم لا موضوع له. [المترجم].

الأدبيّ سيكون، بالتّأكيد، تحديد موضوعه؛ لكن أيضاً وبصفةٍ خاصّة، إيجاد الوسائل لموضعته ضمن محيطه: إنّ السّؤال المطروح عليه، بادئ ذي بدء، هو سؤال **بيئي** (Ecologique)(*). وإذا كان الأدب يشكّل جزءاً لا يتجزّأ من محيطه، فعلى التّاريخ الأدبيّ أن يجعلنا ندرك ذلك، على نحوٍ يختلفُ عن مُجرّد استرجاعاتٍ تاريخيّةٍ الاسترجاع التّاريخيّ والإشارات إلى بعض الحركات الفكريّة والتّصنيفات الاجتماعيّة المغلوطة والاختزالات الاقتصاديّة. على الأدب والتّاريخ الأدبيّ أن يتحدَّدا بوصفهما **نسقين** يُقيمان علاقاتٍ حيويّة مع وسطهما، وبالتّالي فهما يشكّلان جزءاً من أنساقٍ أخرى. من ثمّ سننتهي إلى فكرة **تعدّد الأنساق** *Polysystème* الّتي ستكون مقترَحنا النّهائيّ، وهي تعني أنساق متعدّدة تساهم فيما بينها في تأسيسِ الأدب.

ولكي نَحُلَّ بعضاً من المشاكل الّتي أثارها هذا التّفكيرُ التّمهيديّ حول الممارسة **التّاريخيّة**، نطرحُ التّساؤلَ الثّلاثيّ المستوحَى من جان-بول سارتر (Jean-Paul Sartre)(**) «مَن يهتمّ بالتّاريخ الأدبيّ؟»، «لِمَ يُكْتَبُ التّاريخ الأدبيّ؟»، و«كيف يُمْكِن تصوُّر التّاريخ الأدبيّ؟». هذه التّساؤلات ستجدُ جواباً لها في أقسام هذه الدّراسة الثّلاثة، الّتي ستضعُ، أوّلاً، **المتطلّبات الأوّليّة للتّاريخ الأدبيّ**، ثمّ تستخلصُ **مَراتِبَه**، لتضبطَ في الأخير **إطاراً نظرياً** للتّاريخ الأدبيّ (لتاريخ أدبيّ). وفي مُكْنَة القارئ، منذ الآن، أن يتقدَّمَ نحو نهايةِ الكتاب ليقرأ: «نحو شعريّة للتّاريخ الأدبيّ» وهي إجابةٌ عن السّؤال الأخير: «ما الّذي يمكننا أن نأمله (بَعْدُ، الآن)؟»، أو أن يَقْبَلَ بتَتَبُّعِ سياق العرض، عاملاً بذلك على تأجيل «التّشويق» (**إن كان ثمّة تشويق**). ونأمُلُ أن تُقَدِّم له قراءته، سواء في انتظامها أو في اختلالها، جواباً عن السّؤال العامّ، وهو أيضاً ذو مَسْحَة سارْتْرِيّةٍ، المطروح في العنوان الّذي اخترناه: **ما التّاريخ الأدبيّ؟** ولم نَجْسُر على وضع عنوان فرعيّ (يكون بمثابة

(*) على أعتبار أنّ علم البيئة (Ecologie) يختصّ مثلاً بدراسة الكائن الحيّ في علاقته بالكائنات الأخرى ضمن المُحيط نفسه. كذلك نحن ملزمون بطرح العلائق الّتي ينسجها التّاريخُ الأدبيّ بباقي العلوم والتخصّصات الأدبيّة المختلفة (الدّراسة الأدبيّة/ النّقد الأدبيّ/ نظريّة الأدب، تاريخ الفنّ، تاريخ الفكر، علم الاجتماع، البيبليوغرافيا... إلخ. [المترجم].

(**) سارتر (جان-بول) (1907-1982): فيلسوف وجوديّ فرنسيّ، أشهر كتبه في مجال الأدب: **ما الأدب؟** (1948). من أعماله الشّهيرة: **الأيديّ القذرة** و**أبله العائلة**. [المترجم].

إجابة): **الدّجاجة الّتي تبيضُ ذهباً!** مُنْضَمِّين بذلك إلى «الطّريقة التّوبيخيّة» (المقدَّمة من قِبَل أنطوان كومبانيون (Antoine Compagnon)(*)) «لتاريخ أدبيّ ظلّ، على الدّوام، أمام الأدب كدجاجةٍ أَلْفَتْ سِكّيناً»، (أ. كومبانيون، 1983). لذا لا ينبغي (ولنفكر هنا في المؤرّخين الّذين يعيشون منه) القضاء على التّاريخ الأدبيّ ولا أن يقضي التّاريخ الأدبيّ على الأدب!

(*) كومبانيون (أنطوان) (1928-): ناقد فرنسيّ، من أشهر مؤلّفاته: **اليد الثّانية** (1982)، **وجمهوريّة الآداب: من فلوبير إلى بروست** (1983)، وشيطان **النّظريّة** (2001).

الفصلُ الأوّل

من يهتمُّ بالتّاريخ الأدبيّ أو عن الكهنوتِ والشُّرطة

«تشكّل الكتب المدرسيّة الأدبيّة لغةً مترجمةً (فالأمر يتعلّق بالبيداغوجيا). بيد أنها تشكّل كذلك لغةً للتّرجمة: فهي تترجم النصّ المدعّم، الّذي يستثمره الكتاب المدرسيّ، ساعياً نحو الامتثال له، من خلال التكيُّف معه وتوضيحه، لكن بتبسيطه وبالتّالي تشويهه (نقله من أجل تعيين مكانه). إنها لغةٌ فعّالةٌ، لغة (ولم نقم هنا سوى بتكرار الاستعارة السّوسيريّة (Saussurienne)) تُنَفِّذ أمر «ورقة الرّهان الإلزاميّة» الّتي تميّز، تبعاً لسوسير، كلّ لغة: إنّ مستخدم اللغة، أي «المعلّم» يشرع في الاعتقاد بأنّ له سلطة الاختيار (وعدم اللجوء إليها) في الوقت الّذي يجهل بأنّها مفروضة عليه».

(ميشيل فان شندل Michel Van Schendel، 1976، 27)



«ما يزالُ مؤرّخو الأدب يُشْبِهون إلى حد الآن (...) الشّرطة الّتي تَعْتَزِمُ اعتقال شخصٍ ما، فتحتجز، بعشوائيّة، كلّ ما تجدُه في البيت، بما في ذلك الأشخاص المارّين في الشّارع. هكذا يستعينُ مؤرّخو الأدب بكلّ شيء (...)، فبدل تأسيس علمٍ للأدب تُوضع كتلة من الأبحاث غير المنظّمة».

(رومان ياكبسون Roman Jakobson، «القصيدة الرّوسيّة الجديدة»، مجلّة *Poétique*، ع7، 1971، 290)



يشكّل التّاريخ الأدبيّ، منذ بضع سنين، موضوعَ دراسات وتحليلات وندوات ومؤتمرات، وموضوع أعداد خاصّة لمجلّات ودوريّات. ويُتحدَّثُ عنه، عموماً، إمّا لإدانة مناهجه وإمّا لاقتراح تجديدات له. ولقد كان المقارنون، بصفةٍ خاصّةٍ، على رأس هذه الحركة، فوجَّهوا دراساتهم نحو نوع من التّعايش بين الأبحاث الجديدة حول النّظريّة الأدبيّة، تسمحُ بحلّ المشاكل الّتي يطرحها التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ (إيفا كوشنير، 1984). وقد أصبح التّاريخ الأدبيّ، رغم ذلك، مُلتقًى للدّلائليّين وعلماءِ الاجتماع والتّداوليّين ومُنظّري الدّراسات الأدبيّة بوجهٍ عامّ(*). وليس هناك ما يبعث على الدّهشة ولا الغضاضة في هذا الالتفاف العامّ حول مبحث معرفيّ يُلامِسُ

(*) يُشير الباحث ضمنيّاً إلى مجموعة من النّدوات الكبرى الّتي استقطبت فعاليات من اختصاصات متعدّدة (نظريّة الأدب، تاريخ الأدب، تاريخ الأفكار، الدّلائليّات، علم الاجتماع... إلخ). وعلى سبيل المثال لا الحصر سنقفُ هنا عند ثلاث محطّات بارزة لم يتوانَ ك. موازان في استثمار إحقاقاتها. وهي بحسب التّسلسل الزّمنيّ لانعقادها:

- *Problèmes et méthodes d'histoire littéraire* (1972).

وهي من تنظيم «جمعيّة تاريخ فرنسا الأدبيّ» بتاريخ 18 تشرين الثّاني/نوفمبر 1972، وصدرت وقائعها في كتاب مستقلّ عام 1974.

- *Problèmes méthodologiques d'histoire littéraire* (1972).

(ندوة فرنسيّة ـ ألمانيّة في ستراسبورغ (27–28 أيّار/مايو 1972). نشرت وقائع النّدوة في مجلّة **دفاتر تاريخ الأدب الرومانيّ** عام 1972، ع2.

- «Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire» (1981).

(ندوة نظّمتها الجمعيّة الملكيّة الكنديّة في جامعة (McGill) في مونتريال. وصدرت في كتاب يحمل العنوان نفسه تحت إشراف الباحثة: إيفا كوشنير (نشير في السّياق إلى أنّ الباحثة أرسلت لنا مشكورةً، نسخةً من وقائع هذه النّدوة)).

ومن الأشياء الّتي تدعو المرء إلى الاستغراب هو أنّه على الرّغم من تداول مصطلح تاريخ الأدب والتّاريخ الأدبيّ في الكتب العربيّة، واعتباره من «أشدّ الظّواهر بروزاً في إنتاج العرب الفكريّ طيلة العصر الحديث وبلوغ التّصانيف فيه (...) حدّاً يَعْسُرُ معه تسميتها جميعاً» على حد تعبير حسين الواد (1980، المقدّمة)، أقول: على الرّغم من كلّ ذلك فإنّ أيّ مؤسّسة أو جامعة عربيّة لم تُفْرِدْ ـ بحسب علمنا ـ للموضوع ندوةً أو ملتقى. ونقول هنا كلمة موضوع تشديداً منّا على مفهوم تاريخ الأدب أو التّاريخ الأدبيّ. وتبقى المجلّة العربيّة الوحيدة الّتي أفردت عدداً خاصّاً للموضوع هي مجلّة **الثّقافة الأجنبيّة**، ع1، صيف 1983، وقد ضمّ مجموعة من المقالات المترجمة الّتي تعالج مفهوم تاريخ الأدب والمفاهيم الّتي تدوُر في فلكه. أمّا على مستوى التّصنيف والتّأليف فقد ألمحنا في مقدّمة البحث إلى أهمّ ما أُلّف في الموضوع. [المترجم].

كلّ شيء، يلامسُ العملَ في ذاته ولذاته، علاوةً على محيطه الاجتماعيّ والمؤسّساتي أو غيره. كما أنّه ليس من الغرابة في شيء الإنصات إلى مختلف الاختصاصيّين وهم يتكلّمون على التّاريخ الأدبيّ. فلئن كانوا يتدارسونه بعنايةٍ واهتمام، فذلك لأنّ لديهم انطباعًا واضحًا بالبقاء ضمن ميدان اختصاصهم. أمّا الّذين يكتبون التّاريخ الأدبيّ فسوف نستمرّ في تَعَقُّبِ آثارهم رغم انحدارهم من أصقاعٍ بعيدة.

وهنا، لا نزالُ في صميمِ التّناقض؛ وسنظلّ فيه على امتدادِ هذه الرّحلة الّتي شَرَعْنا فيها.

I ـ مُنظّرو التّاريخِ الأدبيّ

ليس هناك البتّة وصفٌ للتّاريخ الأدبيّ أفضلَ من ذاك الّذي قدّمه غوستاف لانسون في مقاله: «**منهج التّاريخ الأدبيّ**» Méthode de l'histoire littéraire (لانسون، 1965، 31-56)[*]. يتمثّل الوصفُ المذكورُ في سَرْدٍ لِمُختلف توجُّهاتِ هذا المبحث، المرتبطِ بمؤسّسة عريضة جدّاً هي تاريخ الحضارة. لكنّه يتميّز، مع ذلك، عنها ويؤدّي إلى اختلافاتٍ في المنهج. فموضوعُه، الّذي هو الأعمال الأدبيّة في الماضي، يفرضُ على المؤرّخ أن يَتَقَمَّص الماضي ويَنْفَصِلَ عنه في الآن نفسه. وعند المؤرّخ يسير الذّاتيّ والموضوعيّ دائماً على قدم المساواة. من هنا ينتج هذا النّزاع المستمرّ حول طابعه العلميّ، الّذي طالب به لانسون، مع ذلك، بصرامة. ولهذا الغرض يضعُ لانسون سلسلةً من المنطلقات، الّتي تتمثّلُ في «معرفة النّصوص الأدبيّة ومقارنتها فيما بينها، لتمييز ما هو فرديّ عمّا هو جماعيّ، ما هو أصيل عمّا هو تقليديّ، وتجميعها في أنواع ومدارس وحركات. وأخيراً تحديد علاقة هذه المجموعات بالحياة الثّقافيّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة لبلادنا، وكذلك بنموّ الأدب والحضارة الأوروبيّين»، (ص43). تتعلّق هذه العمليّات بأصالة النّصّ، بتمامه أو كلّيته، بالتّاريخ المضبوط لتأليفه ونشره، وبالتّغيّرات الّتي شملته

(*) المقال في الأصل عبارة عن محاضرة ألقاها لانسون بمدرسة الدّراسات الاجتماعيّة العليا (EHES) بطلب من إميل دوركهايم (Émile Durkheim) بتاريخ 29 كانون الثّاني/ يناير 1904، ثم نشرت بعد ذلك في مجلّة:

- *Métaphysique & morale*, XII, 1904, p.621-642.

[المترجم].

على امتداد وجوده، وكذا بمعناه الْحَرْفي والأدبيّ وبظروف إنتاجه (بيوغرافيا الكاتب) ونجاحه وتأثيره.

وانطلاقاً من هذه المعرفة الدّقيقة والشّاملة بعمل أدبيّ ونصّ ما، يُنتقَل، من خلال تكرار الإجراءات ذاتها، إلى الأعمال الأخرى لكاتب بعينه ولكُتّاب آخرين. بعد ذلك يتمّ تجميعها «بحسب تجانسها على مستوى المضمون والشّكل. فمن خلال تسلسل الأشكال وتاريخ الأنواع نؤلّف تاريخ التّيارات الثّقافيّة والأخلاقيّة، وعبر التّعايش المشترك لبعض الخصائص المميَّزة وبعض التّقنيات الموجودة في الأعمال المختلفة، نوعاً وروحاً، تؤلّف تاريخ عصور الذّوق»، (ص45). «وأخيراً ينتهي التّاريخ الأدبيّ بالتّعبير عن العلاقات القائمة بين الأدب والحياة، حيث يلتحقُ بعلم الاجتماع. إنّ الأدب مرآة المجتمع؛ تلك الحقيقة الّتي لا تقبلُ الجدل، والّتي تسبّبت في أخطاء كثيرة. إنّ الأدب غالباً ما يكون مُكمّلاً للمجتمع (. . .)، إنّه **مرآة للمجتمع**»، (ص46)[*].

ومع ذلك يبدو غوستاف لانسون محتاطاً من هذه المسألة، مستعيناً في ذلك بالتحفّظات والفوارق الدّقيقة لكي يؤشّر بدقّة على الاختلافات. ففي مقال له حول «**التّاريخ الأدبيّ وعلم الاجتماع**» يكرّر التأكيدات ذاتها لِيُبيّن فيما بعد، حدودها. كتب يقول: «يستحيل في الواقع، نُكْران أنّ كلّ عمل أدبيّ هو ظاهرة اجتماعيّة. إنّه فعل فرديّ، بيد أنّه فعل اجتماعيٌ للفرد. إنّ الخاصّية الجوهريّة والأساسيّة للعمل الأدبيّ هي أن يكون تواصلاً بين الفرد وجمهور معين»، (ص66). وفي موضعٍ آخر يعودُ إلى التّعريف نفسه بالعبارات ذاتها تقريباً «هكذا فإنّ **الظّاهرة الأدبية** هي، في الجوهر، واقعة اجتماعيّة»، (ص68)، مبرهناً على أنّ في مُكْنة المذكّرات الشّخصيّة، نفسها، أن تصبحَ بمثابة وقائع اجتماعيّة إذا ما عزم الْخَلَف أو المتبحّرون على نشرها يوماً ما. ويلاحظ لانسون «أنّ وجهة نظر علم الاجتماع

(*) رغم الصّلاحيّة النّسبيّة الّتي تتمتّع بها عبارة «الأدب مرآة المجتمع» نجد لانسون يبدي كامل التّحفّظ في سياقات استعمالها، حيث يصفها بكونها عبارةً ناقصةً وغير دقيقة. إذ يحدث في الغالب أن لا يُعبّر الأدب عمّا ليس موجوداً في المجتمع، أي عمّا ليس موجوداً لا في الوقائع ولا في المؤسّسات. انظر مقاله: «التّاريخ الأدبيّ وعلم الاجتماع»:
- Peyre Henri, Gustave Lanson (1965), *Essais de méthode*, p.127.

[المترجم].

تساعدُ في توجيهنا نحو البحث عن الوقائع وطرح المشاكل وتأويل النّتائج. فهي ـ يلاحظ لانسون ـ توسّع من دراساتنا وتسمو بها وتَضْبِطها بصفة خاصّة»، (ص72). وهي فضلاً عن ذلك تسمحُ بالوصول إلى صياغة **قوانين** توضّح اشتغالَ هذه الواقعة الأدبيّة ـ الاجتماعيّة. ويعدّد منها لانسون ستّة قوانين(*):

1) قانون التّعالق بين الأدب والحياة، أي أنّ بعض المؤسّسات الاجتماعيّة تحدّد بعض التّأثيرات الجماليّة الّتي لا يربطها بها أيّ تماثل ظاهر.

2) قانون التّأثيرات الأجنبيّة: التّأثير الأجنبيّ في الرّومانسيّة الفرنسيّة مثلاً.

3) قانون تبلور الأنواع، الّذي يقتضي ثلاثة شروط: أمّهات الأعمال؛ وتقنية مُتْقَنة تُيَسِّر المحاكاة؛ ثم عقيدة سلطويّة تَحْكُمُها.

4) قانون تعالق الأشكال والغايات الجماليّة، أي أنّ استخدام شكل من الأشكال، الّذي أفرزته أو استدعته ظروف مختلفة، يسبق، فَهْم خصائص وقوّة ذلك الشّكل. إذ يؤثّر العقل في المعطيات المقدّمة إليه، فيختبرها، ويحلّلها، وينظّمها، وشيئاً فشيئاً يحدّد جميعَ قابليّاتها الجماليّة.

5) قانون ظهور الأثر الرّائع، هو غاية أكثر ممّا هو بداية. وينجِز سلسلة من المحاولات والإجهاضات والتّقريبات.

6) قانون تأثير الكتاب في الجمهور. فالجمهور يبحثُ عن نفسه ويُدرجها داخل الكتاب فيكيّفها معه. غير أنّ للكتاب، مع ذلك، تأثيراً في القرّاء. فهو ليس مجرّد علامة، بل مكوِّن من مكوّنات عقليّة الجمهور.

هكذا يكون غوستاف لانسون، إذن، قد أجاب عن مسألة **كيفيّة** ربط الأدب أو مجموع الإنتاجات الأدبيّة بالتّاريخ العامّ بواسطة علم اجتماع الأدب. ولئن كانت القوانين الّتي صاغها، بالنّسبة إليه، ليست سوى **صيغ مجرّدة للوقائع** («وهي لا

(*) تبقى هذه القوانين الّتي صاغها لانسون في شكل وقائع عامّة حكراً على الأدب الفرنسيّ المعاصر بداية من القرن السّادس عشر. ويتطلّعُ لانسون، بحماس، إلى أن يتمّ اختبارها بتطبيقها على الآداب القديمة، فرنسيةً كانت أم أجنبية. انظر:

- **Peyre Henri**, *op. cit.*, p.73.

[المترجم].

تعدو أن تكون في نظري سوى حدوس مستندة إلى ملاحظة محدودة»)، فإنّ ذلك يعود، دون شكّ، إلى هذا المبدأ العامّ الّذي يعبِّر عنه على النّحو التّالي: «لا يُبنى أيّ علم على نموذج علم آخر (. . .)، وحتّى يكون للتّاريخ الأدبيّ شيء من العلميّة، فإنّ عليه أن يَشْرَع في الامتناع عن محاكاة العلوم الأخرى، مهما تكن»، (ص41). بيد أنّ غوستاف لانسون لم يُجِب إجابةً شافيةً عن هذا السّؤال الآخر المتعلّق بكيفيّة إبراز **التّطوّر** الأدبيّ أو تعاقُب الأعمال الأدبيّة في الزّمن. إنّ الضّرورة الّتي ألحَّ عليها، والقاضية بتمييز العبقريّة الفرديّة Génie individuel كما يسمّيها، والعمل أو الأعمال، ليصير بمثابة عائق، حينما يتعلّق الأمر بتحديد ما يسمّى التّعاقبيّة Diachronie. إذ إنّ علاقات الأدب بعلم الاجتماع لا تقدِّم سوى توضيحات حول الصّلات القائمة بين هذا الفرد ـ الكاتب ـ العبقريّ وبين جماعته أو وَسَطِه الذي يحدِّده لانسون كترميز أو خزّان: «إن أكثر الكُتّاب أصالةً هو في نطاقه الأوسع خزّان من الأجيال السّابقة وجمّاعة للحركات المعاصرة (. . .)؛ وإنّ أجمل وأعظم ما تتمتّع به العبقريّة الفردية، مع ذلك، لا يكمن في الفرادة الّتي تميّزها، بل أن يتمّ، في تلك الفرادة ذاتها، تجميع وترميز حياة عصر وجماعة ما، بمعنى أن تكون الفرادة تمثيليّة (. . .) وهكذا يجب علينا أن ندفع في اتّجاه توجّهين متعارضين في الوقت نفسه، استخلاص الفرادة وتوضيعها في مظهرها الوحيد غير الاختزاليّ وغير قابل للتّفتيت ونُوضع من جديد العمل الأدبيّ الخالد داخل متوالية وإظهار الإنسان العبقريّ باعتباره نتاجاً لبيئة ما وممثّلاً لجماعة معيّنة»، (ص35-36). **وضع أمّهات الأعمال الأدبيّة داخل سلسلة**: نَخالُنا وكأنّنا نقرأ مقال تينيانوف «**عن التّطوّر الأدبيّ**» الّذي ظهر بعد عشرين عاماً من ذلك (1927)، حيث يقول فيه: «**ليس من الممكن دراسة التّطوّر الأدبيّ** *evolution littéraire* إلا إذا اعتبرناه متواليةً ونسقًا في ارتباط مع متواليات أو أنساق أخرى، وموجَّهًا من قِبَلها»، (تودوروف، 1965، ص136).

لِنُسَلِّمْ، مع ذلك، أنّ الأمرَ يتعلّقُ بإضفاء وزن ومغزى كبيريْن على نظريّات لانسون، فما يُنسَب للمرء يَصْدُر عن سمعته! ولا يذهب أنطوان كومبانيون إلى هذا الحدّ في كتابه: **غوستاف لانسون: الرّجل ومؤلّفاته** *Gustave Lanson: L'homme et l'œuvre* الّذي يُعَدُّ عنوانًا ساخرًا (أ. كومبانيون، 1983). والواقع أنّ لانسون لم يُهوِّنْ أبداً من شأن تين (Taine)، ولا حتّى من رينان وبرونتيير. «لقد تعثّرت اللانسونيّة منذ نشأتها لأنّها اختزلت الحياة الذّهنيّة إلى الذّكاء والوعي المنعكس. إنّه الاعتراض

الأدهى، الّذي صاغه بيير أوديا (Pierre Audiat) (. . .). إنّ التّاريخ الأدبيّ، وتلك خطيئته الأولى، يحلّل العمل الأدبيّ باعتباره نتاجاً، في الوقت الّذي يجب أن يُنْظَرَ إليه باعتباره فعلاً، **وفعل ما لا يمكن أن يعاد بناؤه من خلال العناصر المادّية الّتي يشتملُ عليها**. كما لا يمكن أن يتطابق فعلٌ ما مع عناصر معزولة ومنفصلة، أي مع **ذرّات الحقيقة** الّتي قد تحتويها الجُذاذات. ففي العمل الأدبيّ، باعتباره فعلاً، يتحوّل الماضي كلّه بالقوّة إلى حاضر، وتُصْبِحُ الحتميّة دون موضوع»، (كومبانيون، 1983، 208). وبعيداً عن هذه المعارك الّتي ليست، في الغالب، سوى تنازلات أو خيانات، فإنّ التّاريخ الأدبيّ يفرضُ نفسه، منذ البداية، بوصفه قضيّة «جامعيّة»؛ «فوحده منهج التّاريخ الأدبيّ يلبّي حاجة الجامعة»، كما يكتب لانسون. كما «ستتطابق اللانسونيّة، دائماً أكثر، مع المؤسّسة الجامعيّة، وسُرعان ما ستمثّل، أكثرَ من أيّ مبحث معرفيّ آخر، هذا التّقليد الجامعيّ ذاته»، (أ. كومبانيون، 1983، 58). ويدرس أنطوان كومبانيون، بدقّةٍ، هذا التّجذّر للتّاريخ الأدبيّ، بحسب لانسون، في النّقاشات الأيديولوجيّة حول قضيّة دريفوس(*) *L'affaire Dreyfus* والإصلاحات المدرسيّة، ومنها إصلاحات سنتَي 1902 و1907، وفي المعارضات العنيفة بين اليمينيّين

(*) ترتبطُ قضيّة دريفوس باسم ضابط فرنسيّ من أصل يهوديّ اتهم سنة 1894 بتجسّسه لصالح ألمانيا. وكانت هذه التّهمة موضعَ شكّ من قِبَل عائلته وأصدقائه الّذين استطاعوا أن يبرهنوا بعد عامين على زيف الوثائق الّتي أدين بسببها. فاتّجهوا إلى الرّأي العامّ الفرنسيّ يستنهضونه للمطالبة بإعادة المُحاكمة، واستطاعوا أن يجنّدوا شخصيّات مرموقة من عالم الفكر والأدب في فرنسا في ذلك الوقت كإميل زولا Emile Zola، الّذي كتب مقالة اشتهرت بعنوانها «إني أتّهم (J'accuse)!» والّذي ساهم مع آخرين أمثال أناتول فرانس ومارسيل بروست Marcel Proust وسينوبوس Sinobos وليون بلوم Leon bloom ولوسيان هير Lucien Here. . . إلخ في إصدار بيان حمل توقيعهم نشرته جريدة **لورور** *L'Aurore* الفرنسيّة يوم 14 كانون الثّاني/يناير 1898 بعنوان «بيان المثقفين» (Manifeste des intellectuels) وقد انقسم الرّأي العامّ الفرنسيّ بشأن هذه القضيّة إلى معسكرين متضادّين؛ أحدهما وهم (dreyfusards) الّذين طالبوا بإعادة المحاكمة، ويتشكّل من شخصيّات يساريّة واشتراكيّة. أمّا المعسكر الثّاني (anti dreyfusards) فكان يضمّ الوطنيّين الّذين عارضوا إعادةَ المحاكمة وهدّدوا بالقيام بانقلاب. وبعد صراع مرير بين المعسكرين انتصر الجمهوريّون، وأعيدت محاكمة الضّابط، وخُفّض الحكم إلى خمسة عشر سنة، ثم رُفعت القضيّة إلى محكمة النّقض الّتي ألغت الحكم، وأُطلق سراح الضّابط.
هذه الحادثة كانت بالغة الأهمّية في الحياة الفكريّة والسّياسيّة الفرنسيّة، ولا تزال أصداؤها تتردّد في الكتابات المعاصرة. ويختلفُ الباحثون اختلافاً كبيراً في تفسيرها وتحديد نتائجها. [المترجم].

واليساريّين في زمن معارك الجُذاذات والكتب المدرسيّة والمصادر، إلى درجة يمكن فيها تسميةُ «شعار هذا التّاريخ الأدبيّ: الديمقراطيّة، التعاضُد، الوطن»، (ن.م.، ص147). وعلى امتداد هذه التّطوّرات والتّحليلات يَسْتَخْلِص كومبانيون بعض العلامات في تطوّر التّاريخ الأدبيّ بوصفه **فكرة**:

أ) إلى غاية حدود سنة 1850 هيمنة الفكرة الفلسفيّة للتقدّم اللامحدود (مع فيلمان (Villemain) ونيزار (Désiré Nisard)).

ب) إلى غاية حدود سنة 1900 تحلّ الفكرة العلميّة للحتميّة الكونيّة بديلاً (مع تين وبرونتيير، لكن دون إهمال الإسهام النّقديّ لسانت بوف (Sainte-Beuve)).

جـ) بعد سنة 1900 ستَفْرِضُ الفكرة العلميّة للكماليّة والشّموليّة نفسها مع لانسون. كتب يقول: «يتحتَّم علينا (...) أن نستعيضَ عن الفلسفة النّسقيّة بعلم الاجتماع الاستقرائيّ»، (لانسون، 1965، 70). وإذا عكسنا كلمات لانسون هذه أمكننا القول إنّه منذ تلك الفترة:

د) استُعيض عن الاستقراء الفلسفيّ (الفرد ـ العبقريّ كتاريخ [بمعناه العام]) بعلم اجتماع نسقيّ.

إنّ المنظّرين الشّكلانيّين هم الّذين وضعوا أُسُسَ تاريخ أدبيّ جديد. وقد قدَّمتْ بعض النّصوص الّتي ترجمها تزفيتان تودوروف ضمن كتابه **نظريّة الأدب**(*) *Théorie de la littérature* عام 1965 عناصر لهذا المجهود التّنظيريّ. تَمَثَّل التّأكيدُ المبدئيّ لديهم في نَبْذِ المناهج التّقليديّة القائمة على النّقد التّاريخيّ والفيلولوجي

(*) قبل هذا التّاريخ لم يكن للحركة الشّكلانيّة أيّ صدى في الأوساط الثّقافيّة الأوروبيّة. فيما كانت أميركا سبّاقة إلى الاهتمام بها وبتنظيراتها، فقد نشرت أول دراسة عنها عام 1955 بعنوان: **الشّكلانيون الرّوس** (Russian Formalism) وصدرت عن دار (Mouton). بعد ذلك نشر نيكولا ريفيت أوّل ترجمة لكتاب رومان ياكبسون **دراسات في اللسانيّات العامّة** عام 1963. وفي عام 1965 ترجم تودوروف معظم طروحات الحركة في كتابه المعروف **نظريّة الأدب: نصوص الشّكلانيّين الرّوس**. واعتبر منذئذ فصاعداً أهمّ مرجع يعتمد عليه في دراسة طروحاتهم الأدبيّة. وفي عام 1991 نشرت الباحثة كاترين دو بريطو جونتي Catherine Depretto Genty ترجمة شبه كاملة لنصوص تينيانوف في مؤلف بعنوان: **الشّكلانيّة والتّاريخ الأدبيّ**، وصدرت عن دار L'âge d'homme، وهو ما يؤكّد استمرار صدى الحركة في المشهد الثّقافيّ الأوروبيّ عامّة، والأدبيّ منه بصفة خاصّة. [المترجم].

للنّصوص، أو على علم نفس الْمَلَكات الإنسانيّة. إنّ الدّراسة البيوغرافيّة والدّراسة النّفسيّة للكُتّاب المنعزلين والمفاهيم المجرّدة **كالرّومانسيّة والواقعيّة**، والاقتباس من تاريخ الحركات الاجتماعيّة ومن تاريخ الأفكار، كلّ ذلك نعتوه **بالتّاريخانيّة البدائيّة**(*) *Historicisme primitif*. إنّ هناك نوعين من التّاريخانيّة: تاريخانيّة أكاديميّة، وأُخرى صحافيّة. الأولى يعارضها الشّكلانيّون بفكرة التّطوّر الأدبيّ والأدب بذاته، والمتخلّصة من مفاهيم التقدّم والتّعاقب الطّبيعيّ للحركات الأدبيّة إلخ. فيما يعارضون الثّانية بالوقائع التّاريخيّة الملموسة وعدم ثبات الشّكل وتَغَيُّرِيَّتِه، وضرورة الأخذ بعين الاعتبار الوظائف الملموسةَ لهذه الطّريقة الأدبيّة أو تلك، أي تعليقُ أهمّيةٍ على الاختلاف بين العمل الأدبيّ المدرك باعتباره واقعةً تاريخيّة وبين حريّة تأويله من وُجهة نظر المقتضيات المعاصرة.

توجد، في مقدّمة مفهوم **الشّكلانيّين الرّوس للتطوّر الأدبيّ**، مسلّمة التّمييز بين **شَكْلِ ووظيفة** الأدب. إنّ الدّوال الأدبيّة (الأشكال) تستند إلى اللغة المتداولة، وهي من هذه الزّاوية تحملُ مدلولات شائعة (أَكَل، سافر، إلخ). إلاّ أنّ هذه الدّوال (الأشكال) للغة المتداولة تكون، داخل الأدب، منظَّمة - عبر طرائق الصّنعة أو الكتابة - على نحو يجعلها تَحْمِل دلالات «وظائف» من الدّرجة الثّانية. وتختلفُ هذه **الوظائف الأدبيّة** (المدلولات الثّانية) عن بعضها الأخرى من خلال لعبة تقابلات (تتمثل في الأنموذج الأدبيّ)، وتأتلفُ فيما بينها (**التركيب**) وتتمظهر على مستويات مختلفة (قاعدة الإدماج)(**). من ثمّ إمكانيّة دراسة **المتواليات الأدبيّة** *Séries Littéraires* أو الفنيّة كما يفسّر ذلك تينيانوف(***): «نسق المتوالية الأدبيّة هو، قبل

(*) يمكن اختصار دلالة هذا المفهوم (التّاريخانيّة البدائيّة) في جُملة من المسلّمات التّقليديّة:
- رفض البيوغرافيا الأدبيّة التّقليديّة كأُسُس لتفسير العمل الأدبيّ.
- رفض كلّ ميتافيزيقا أدبيّة.
- رفض سُلطة المرجع في التّأويل والتّفسير وإعادة الإنتاج.
- رفض المدارس الرّمزيّة وتأويلها للأعمال الأدبيّة. [المترجم].

(**) انظر تفصيل ذلك في مقالة تودوروف «تاريخ الأدب» ضمن مجلّة: *Langue Française*، ع7، 1970. [المترجم].

(***) تينيانوف (يوري): أحد رُوّاد الشّكلانيّة الرّوسيّة ومنظّريها. جُمعت نصوصه التّنظيريّة والتّطبيقيّة في الكتاب المشار إليه أعلاه، (انظر الهامش 6). [المترجم].

كلّ شيء، نسق وظائف المتوالية الأدبيّة الموجودة في ارتباط دائم مع المتواليات الأخرى. تغيِّر المتوالية من مكوِّناتها، غير أنّ اختلاف النّشاطات الإنسانيّة يظلّ قائماً. ولا يتطابق التّطوّر الأدبيّ، شأنه شأن باقي المتواليات الثّقافيّة الأخرى، لا في إيقاعه ولا في خاصّيته (وذلك بسبب الطّبيعة الخاصّة للمادّة الّتي يستخدمها) مع المتواليات المرتبطة به. فتطوّر الوظيفة البانية يتمّ على نحو سريع، فيما يحدث تطوّر الوظيفة الأدبيّة من عصر لآخر، أمّا تطوّر جميع المتواليات الأدبيّة في علاقتها بالسّلسلات الأخرى فإنّه يقتضي قروناً»، (تودوروف، 1965، 130).

ضمن هذا المنظور تتناوب الأشكال وتتعاقب، لا من خلال ضرورة الإحاطة بحقائق جديدة، بل لأسباب ملازمة للأشكال ذاتها، الّتي تَنْحَطُّ وتتلاشى. ويوضّح كلوفسكي (Chklovski)(*) أنّ «الشّكل الجديد لا يظهر للتّعبير عن محتوى جديد، بل لِيَحُلَّ مَحَلَّ الشّكل القديم الّذي قد فَقَدَ، سَلَفاً، طابعَهُ الجماليّ». ويستشهدُ المنظّر [كلوفسكي] ببرونتيير الّذي يرى أنّه: «من بين كلّ التّأثيرات الممارسة في تاريخ للأدب، يبقى أهمّها تأثير أعمال أدبيّة في أخرى (...) ولا ينبغي ـ يواصل المؤرّخ الأدبيّ الفرنسيّ ـ أن نضاعف من الأسباب دون جدوى، ولا أن نَخْلِط بين تاريخ الأدب وبين تاريخ الأخلاق بدعوى أنّ الأدب مرآة للمجتمع. فهما تاريخان متمايزان»، (تودوروف، 1965، 50-51)[1].

يطرحُ التّطوّر الأدبيّ (أشكالاً ووظائف ومتواليات) «مشاكل الدّراسات الأدبيّة واللسانيّة»(**) الّتي تناولها كلّ من تينيانوف وياكبسون(***). ستكون فرضيّة

(*) كلوفسكي (فيكتور): من الأعضاء البارزين للحركة الشّكلانيّة، تركّزت أبحاثه حول الفنّ وأساليبه. تُرجم له إلى اللغة العربيّة أهمّ مقال في الموضوع وهو: «الفنّ باعتباره تكنيكاً»، أنجز التّرجمة وقدّم لها عبّاس التّونسيّ، وراجعها حسن البنّا. مجلّة **ألف**، القاهرة، ع2، ربيع 1982. [المترجم].

(1) انظر كذلك **نظرية المنهج الشّكلي** لـ: ب. إيخنباوم، السّابق، ص31-75.

(**) ثمّة ترجمة متاحة لهذا الكتاب بعنوان: **قضايا الشّعريّة**، أنجزها الأستاذان مبارك حنون ومحمد الولي، وصدرت ضمن منشورات توبقال عام 1988. [المترجم].

(***) ياكبسون (رومان) (1896-1972): أحد أبرز منظّري الشّكلانيّة الرّوسيّة، ساهم في تأسيس النادي اللسانيّ بموسكو عام 1915 ثم حلقة براغ Prague اللغوية عام 1926. انتقل عام 1920 إلى تشيكوسلوفاكيا فأعدّ أطروحته عام 1930. بلور نظريّة متطوّرة في الخصائص =

العمل الأكثر خصوبة بالنّسبة للتّاريخ الأدبيّ واللسانيّات هي إعادة النّظر في التّعارض بين المظهر **التّعاقبيّ** والمظهر **التّزامنيّ** (السّكوني). ويؤكّد المنظّرون، اليوم، أنّ هذا التّعارض قد فقد من أهمّيته. إذ لم يعد يُنْظَر، على الأقلّ، إلى مفهومَي **النّسق** و**التّطوّر** باعتبارهما مفهومين منفصلين. فكلّ نسق يَمْثُلُ الآن باعتباره تطوّراً. وللتّطوّر ذاته حتماً خاصّية نسقيّة. ويغدو التّفكير التّعاقبيّ في الإسطوغرافيا أوليةً. وتنكشفُ تاريخيّة الأدب، تحديداً، عند نقطة تقاطع التّعاقبيّة والتّزامنيّة. وفي موضع آخر يلخّص رومان ياكبسون مآل التّفكير في الزّمن والتّاريخ في دراسة الظّاهرة والأعمال الأدبيّة: «إنّ الوصف التّزامنيّ لا يأخذ بعين الاعتبار النتّائج الأدبيّة لفترة معيّنة فحسب، وإنّما يتناول، علاوةً على ذلك، هذا الجزءَ من التّراث الأدبيّ الّذي ظلّ حيّاً، أو الّذي بُعث في الفترة قيد الدّرس (...). إنّ الشّعريّة التّاريخيّة تماماً مثلها مثل تاريخ اللغة، إذا ما رامت حقّاً أن تكون منفتحة، فإنّه ينبغي أن تُتصوَّر بوصفها بنيةً فوقيّةً، مؤسّسة على سلسلة من الأوصاف التّزامنيّة المتتالية»، (ياكبسون، 1963، 212).

أتاحت هذه النّظريّات المنحدرة عن الشّكلانيّين لتزفيتان تودوروف وأوزوالد ديكرو (Oswald Ducrot) كتابة مقالهما: «**تاريخ الأدب**» ضمن كتابهما: **المُعجم الموسوعيّ لعلوم اللغة** *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972). إنّ تعريف تاريخ الأدب هو، بادئ ذي بدء، تعريفٌ سالب كما هو الشّأن عند الشّكلانيّين؛ إنّه «ليس تكوُّن الأعمال الأدبيّة». وهو، بعد ذلك، تعريفٌ موجبٌ وينهضُ على نصّ تينيانوف: إنّه **التّغيّريّة** الأدبيّة، أي تطوُّر المتوالية والمتواليات [الأدبيّة]. إنّ **تاريخ الأدب** لا يُعْنَى بالدراسة المحايثة للأعمال [الأدبيّة] الخاصّة، بل بدراسة **الخطاب** الأدبيّ. ما الّذي **يتنوّعُ** أو **يتغيّر** داخل **الخطاب** الأدبيّ؟ في رأي برونتيير، ما كان **يتنوّع ويتغيّر** هو **الأنواع الأدبيّة** *Genres littéraires*. وفي رأي الشّكلانيّين هو الطّرائق توماشفسكي (Tomachevski) أو

= الصّوتيّة الوظائفيّة. انتقل عام 1939 إلى الدّانمارك والنّروج فدرّس في جامعة كوبنهاغن وأوسلو، وتميّزت هذه المرحلة بأبحاثه في لغة الأطفال وعاهات اللغة. رحل إلى الولايات المتّحدة فدرّس في نيويورك، وتعرّف هناك على ليفي ستروس (Lévi-Strauss)، ثمّ انتقل إلى جامعة هارفارد وإلى المعهد التّكنولوجيّ بماساشوستس (MIT). من أهمّ مؤلّفاته **محاولات في اللسانيّات العامّة** (1973). [المترجم].

الأشكال الأدبيّة (تينيانوف). ويتحدّث فينوغرادوف (Vinogradov)[*] من جهته عن **استبدال الأنساق**. ذلك هو أيضاً موقف لوتمان (Iouri Lotman) الّذي يذهبُ إلى أنّ إمكانيّة قيام تاريخ للأدب مَبْعَثُها احتواءُ كلّ نصّ على آثار تقاليد وأنساق معياريّة عديدة، وامتلاكه، تِبعاً لذلك، دلالات ومعاني متعدّدة. ويُشير تودوروف إلى مختلف أنواعِ التّحويلات أو الاستبدالات النّسقيّة عبر سلسلة من الاستعارات: **النبات** (النّموذج العضويّ)، و**الكالدوسكوب** (التآلف الجديد للعناصر)، و**النّهار والليل** (تقابل: الماضي - الحاضر)، و**الصّراع** (الأب - الابن؛ الأدب الكبير - الأدب المحدود).

إنّ العنصر الأعمّ المصادف في العديد من النظريّات الحديثة للتّاريخ الأدبيّ هو ذاك المتمثّل في **تاريخ الأشكال الأدبيّة**، والّذي يسمّيه جيرار جينيت (Gérard Genette)[**] **تاريخ الشُّفْرات الأدبيّة**، ويدعوه ويليك (Wellek)[***]

---

[*] فينوغرادوف ف. روسيّ (1895–1969): من أبرز اللسانيّين الرّوس، اعتنى بالجانب الأسلوبيّ. تأثّر بدي سوسير، وحاول تطبيق المناهج الحديثة. من كتبه: **في النّثر الأدبيّ** (1930)، **في لغة الأدب** (1959)، **الشّعرية ونظريّة الخطاب الأدبيّ** (1963). [المترجم].

[**] جينيت (جيرار) (1930): كاتبُ مقالات، وأديبٌ فرنسيٌّ مُبرّزٌ في الآداب، ومتخرّج من دار المعلّمين. نشر أهمّ أبحاثه في أشهر المجلاّت النّقديّة: **النّقد** و**تيل كيل** و**المجلّة الفرنسيّة الجديدة**، وجمعها سنة 1966 في كتاب *Figures I*، و (1969) *Figures II* و *Figures III* (1972). ومن أهمّ مؤلّفاته بالإضافة إلى ذلك:

- **إيحائيات** (1976).
- **مدخل إلى جامع النص** (1979)، انظر التّرجمة العربيّة الّتي أعدّها عبدُ الرّحمن أيّوب للكتاب، منشورات دار توبقال (1985).
- **الرّق الممسوح: الأدب من الدّرجة الثّانية** (1982).
- **خطاب الحكاية من جديد** (1983).
- **عتبات** (1987).
- **المتخيّل والأسلوب** (1991).

ترجم كتاب *Figures III* إلى اللغة العربيّة عام 1996 تحت عنوان: **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، أنجز التّرجمة الأساتذة: عمر حلّي، محمّد معتصم، وعبد الجليل الأزديّ. وقد تبنّى المترجمون عنوان التّرجمة الإنجليزية الّتي أعدّتها جان لوين (1990). [المترجم].

[***] ويليك (رينيه) (René Wellek): نمساوي الأصل، ولد في فيينّا عام 1903. حصل على الدكتوراه في براغ سنة 1926. استقرّ بعد ذلك في الولايات المتّحدة حيث زاول التّدريس في عدّة جامعات أهمّها جامعة «يال». من أهمّ مؤلّفاته: =

ووارين(*) (Warren) تاريخاً للأدب باعتباره **فنّاً**، ويعرِّفه غولدمان (Lucian Goldman)(**) باعتباره **تاريخاً بنيويّاً تكوينيّاً**، ويراه هانز روبير ياوس(***) من زاوية **تاريخاً لتلقي** الأعمال الأدبيّة، فيما يَعْتبره ميكائيل ريفاتير(****) **تاريخاً لقراءة الأعمال**(*****). إنّ القاسم المشترك بين كلّ هذه المحاولات التّنظيريّة

= - **نظريّة الأدب** (1944-1946) بالمشاركة مع أوستين وارين.
- **مصادر تاريخ الأدب الإنكليزيّ** (1941).
- **نظريّة تاريخ الأدب** (1936)، وغيرها كثير. [المترجم].

(*) وارين (أوستين) (1899-1986): أميركيّ، وُلد في ولتام Waltham (ولاية ماساشوستس). حصل على الدّكتوراه سنة 1926 من جامعة برنستون. درس الأدب الإنكليزي في جامعات بستون وأيوا (Iawa) ونيويورك وميشغان. ألّف بالاشتراك مع رينيه ويليك **نظريّة الأدب**. [المترجم].

(**) غولدمان (لوسيان): ولد ببوخارست عام 1913، انتقل إلى فيينّا عام 1933 حيث اكتشف الأعمال الثّلاثة الكبرى للوكاش: **الرّوح والأشكال** و**نظريّة الرّواية** و**التّاريخ والوعي الطّبقيّ**. انتقل إلى باريس عام 1934 حيث هيّأ رسالته للدّكتوراه في الاقتصاد السّياسيّ. التقى بجان بياجيه الّذي ساعده على تهييئ رسالة للدّكتوراه في الفلسفة بجامعة زوريخ في موضوع: «المجموعة الإنسانيّة والكون لدى إمانويل كانط»، كما هيّأ رسالة دكتوراه أخرى في الأدب بعنوان: «الإله المختلف: دراسة في الرّؤية المأساويّة في أفكار باسكال ومسرح راسين». نشر عام 1959: **أبحاث جدليّة**، وأصدر: **من أجل علم اجتماع الرّواية** و**البنيات الذّهنية والإبداع الثّقافيّ** و**الماركسيّة والعلوم الإنسانيّة**. [المترجم].

(***) ياوس (هانز روبير) (1921-1997): ألمانيّ، يعتبر أحد المنظّرين الكبار [إلى جانب آيزر] لنظريّة الأدب عامّة ونظريّة جماليّة التّلقّي خاصّة. من مؤسّسي مدرسة كونستانس، المرجعيّة الأساسيّة لنظريّة جماليّة التّلقّي، الّتي أعادت للقارئ اعتباره في عمليّة التّواصل الأدبيّ. استند في تشييد نظريّته الجماليّة إلى الفلسفة الظّاهراتيّة عند هوسرل والنّظريّات الجماليّة في القرون الوسطى. من أهمّ مؤلّفاته:
- **نحو جماليّة التّلقّي** (1978).
- **نحو هيرمينوطيقا أدبيّة** (1988). [المترجم].

(****) ريفاتير (ميكائيل): أستاذ بجامعة كولومبيا، اختصّ أوّل الأمر بالدّراسة الأسلوبيّة، فأصدر أوّل مؤلّف له عام 1971 بعنوان: **محاولات في الأسلوبيّة البنيويّة**، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى نظريّة الأدب فأصدر عام 1978 **إنتاج النّص**، ثم **دلائليّات الشّعر** عام 1982، (صدرت التّرجمة العربيّة للكتاب الأخير عن منشورات كلّيّة الآداب بجامعة محمّد الخامس عام 1998، وسبق أن أشرنا إلى أنّ التّرجمة (والتّوطئة والتّحشية) في الأصل كانت موضوع رسالة جامعيّة لنيل دبلوم الدّراسات العُليا أعدها الزّميل: محمد معتصم). [المترجم].

(*****) القاسم المشترك بين جميع هذه المشاريع الّتي ذكرها موازان هو مراهنتها على تصوّر بديل ومغاير لتاريخ الأدب التّقليديّ؛ وذلك على الرّغم من المسافة الزّمنية الّتي تفصل بينها، =

هو الاهتمام بالعمل والأعمال الأدبيّة، باعتبارها مكاناً لتنظيم تاريخيٍّ مُمْكنٍ. ويسير فاليري أيضاً في هذا الاتجاه إلى حدّ إلغائه لبيوغرافيا الكاتب، الّتي لا تسمحُ، في رأيه، بسَبْرِ أغوار القصيدة أو العمل الأدبيّ (فاليري، 1957، 1439).

ويَقترحُ رينيه ويليك وأوستين وارين في فصل «**التّاريخ الأدبيّ**» من كتابهما: **نظريّة الأدب**[*] (1971، 335-380) نموذجاً لتاريخ الأشكال الأدبيّة. ستصبح إحدى مهامّ المؤرّخ الأدبيّ تركيب تاريخ للبنيات الأدبيّة، الّتي ظلّت ديناميّة ولم تُجَمَّدْ، في رأي بعضهم، سيرورة التّأويل والنّقد والتّقدير، على امتداد الزّمن التّاريخيّ. والمثال الّذي يُحال عليه هنا هو تاريخ الفنّ، الّذي لا يَقْتَصر أبداً على تاريخ الرّسّامين، وإنّما على تاريخٍ للأشكال الرّسوميّة عبر الزّمن. وإذا رُمْنا في هذا الإطار الحفاظ على الحقب، فلن تكون مجرّد تقسيماتٍ للتّطوّر الكونيّ للإنسانيّة، بل تقطيعات زمنيّة خاضعة لنسق من المعايير والمقاييس أو المواضعات الأدبيّة، الّتي يمكنُ أن نصف ظهورها وامتدادها وتنوُّعها وتكاملها واختفاءها.

ولا يدَّعي مقال «**نحو مقاربةٍ شكليّةٍ للتّاريخ الأدبيّ**» لميكائيل ريفاتير تجديدَ التّاريخ الأدبيّ، بل مَنْحَه **تكامليّة**، ممثّلة في التّحليل الشّكليّ الّذي

= ورغم المرتكز النّظريّ والفلسفيّ الّذي يثوي خلف كلّ مشروع على حدة. وفي إمكان القارئ تَلَمّس هذه المحاولات في مصادرها الأصليّة الآتية:

- Genette (Gérard) (1970), «Littérature et histoire», in: *L'enseignement de la littérature,* Doubrowsky et Todorov, pp. 243-251, (1972), p.13-20.

- ويليك ر.، وارين أ. (1972).

- Goldman (Lucien) (1964), «La méthode structuraliste génétique en histoire littéraire», in: *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard, p.213-229.

- Yauss H. R. (1978), p.21-80 et 261-274.

- Riffaterre M. (1978), «Pour une approche formelle de l'histoire littéraire», in: *Production du texte,* Paris, éd. Seuil, p.89-109.

[المترجم].

(*) ترجم **نظريّة الأدب** إلى اللغة العربيّة مرّتين، الأولى أعدّها د. محيي الدّين صبحي، وراجعها حسام الخطيب، وصدرت عن منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة (1972)، والثّانية أعدّها د. عادل سلامة، وصدرت عن دار المرّيخ، الرّياض، 1991. والطّريف في الأمر أنّ التّرجمة الثّانية لم تشر، ولو من باب التّذكير، إلى التّرجمة الأولى رغم سبقها الزّمنيّ وتداولها الواسع على صعيد الوطن العربيّ. [المترجم].

يمارسه(*). ويحدِّد المقال ثلاثة حقول للتّاريخ الأدبيّ في مُكْنَة تحليل الأشكال أن يساهم فيها على نحوٍ هامّ: العلاقات بين النّصوص، وبين النّصوص والأنواع، وبين النّصوص والحركات الأدبيّة؛ ثمّ الدّلالات المتغيّرة للنّصّ، تبعاً للأجيال المتعاقبة للقُرّاء؛ ثمّ دلالة النّصّ الأصليّة. في الحقل الأوّل يسمحُ تحليل سونيته رامبو (Rimbaud) *Venus anadyomène*(**) باكتشاف **المقطوعة الوصفيّة النّقيضة**(***) لعصر النّهضة *Renaissance* والباروك(****) *Baroque*، وليس سونيته واقعيّة أو طبيعيّة. لكن يمكن، في الآن نفسه، أن نرى فيها إعلاناً عن التّغيّر الّذي سيحقّقه لوتريامون (Lautréamont)(*****) وجارّي

(*) يمكن اعتبار الحلّ التّكامليّ الّذي يقترحه ريفاتير بين التّاريخ الأدبيّ (التّحليل الخارجيّ) وبين التّحليل الشّكليّ (التّحليل الدّاخليّ) من أهمّ المحاولات التي سعت إلى التّوفيق بين المنهجين، وذلك في وقت عُرف فيه المدّ البنيويّ والدّلائليّ أزهى فتراته. يُجْمِل ريفاتير هذا التّكامل في قوله: «يهتمّ التّاريخ الأدبيّ خاصّة بنشأة الأدب، بمضمونه وبعلاقاته مع الحقيقة الخارجيّة للنّص، وبتطوّر دلالاته المرتبطة بالتّطوّر الأيديولوجيّ للعموم. (...) أمّا التّحليل النّصّي فيركّز على العلاقات الدّاخليّة للكلمات فيما بينها وعلى الشّكل بدل المضمون، وعلى العمل الأدبيّ كنقطةِ انطلاق لسلسلة من الوقائع وليس كغاية أو كنتاج له. المقاربتان إذن متكاملتان».

- Riffaterre M., *op. cit.*, p.89.

[المترجم].

(**) رامبو (أرتور): شاعر فرنسيّ، ولد بسارلوفيل عام 1854. أشهر دواوينه: **فصل في الجحيم** (1854)، وبه: سونيته (Venus anadyomène)، وهي قصيدة شعريّة مقسّمة إلى عشر مقطوعات، وتحكي بأسلوب مزيج من العاطفة والخيال قصّة مستوحاة من الأساطير اليونانيّة (ترجم كاظم جهاد أعماله كاملة إلى اللغة العربيّة). توفّي عام 1891. [المترجم].

(***) المقطوعة الوصفيّة المضادّة حركة شعريّة ذاعت في عصر النّهضة، وظهرت كردّ فعل على المقطوعات الشّعريّة الوصفيّة الّتي تصفُ إنساناً أو شيئاً معيّناً وصفاً مسهباً ومفصّلاً عبر استلطافه أو استكراهه. [المترجم].

(****) يعرّف سعيد علّوش الباروك في مُعجمه كالتّالي: «صفة أدبيّة مستمدّة من العمران والتّشكيل، وتطلقُ على الأعمال المشحونة بالزّخارف اللفظيّة وربّما الغريبة، واقتبس مصطلح الباروك من تقليد أدبيّ كلاسيكيّ».

- علّوش (سعيد) (1985)، **معجم المُصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعيّة، الدّار البيضاء، ص29. [المترجم].

(*****) لوتريامون (1846-1870): كاتب فرنسيّ، أحد روّاد الحركة السّورياليّة، من آثاره: *Chants de Maldoror* (1869). [المترجم].

(Jarry)(*) والسّورياليّون(**). إنّ تاريخ القراءات المتعاقبة لنصّ من النّصوص يتيحُ للتّاريخ الأدبيّ اختيار فعاليّة العمل الأدبيّ، تبعاً لدرجة قابليّته للإدراك. وأخيراً على التّحليل الأسلوبيّ أن يكون قادراً على تجديد دراسة الثّيمات، من خلال بلورة أنساق وصفيّة وتصنيفات بحسب الأنماط والأنواع الّتي تنتمي إليها، والعُصور الّتي تظهرُ فيها. وأخيراً «لن تقوم للتّاريخ الأدبيّ قائمةٌ ما لم يكن تاريخَ كلمات»، (م. ريفاتير، 1979، ص109).

وعلى المستوى النّظريّ دائماً يطوِّر لوسيان غولدمان عام 1964 فرضيةَ بَحْثٍ في التّاريخ الأدبيّ، مؤسَّسةٍ على ما يُسمّيه منهج **بنيويّ تكوينيّ**(***) *Structuraliste génétique* (غولدمان، 1964، 213–229). فعلى خلاف علم اجتماع المضامين وعلم الاجتماع البنيويّ تطرح البنيويّة التّكوينيّة، مبدئيّاً، كون بنيات عالم العمل الأدبيّ متماثلةً مع البنيات الذّهنيّة لبعض الفئات الاجتماعيّة، الّتي تربطها بها علاقات واضحة. ولن يرتبط هذا النّوع من الْبَنْيَنَة، على نحوٍ مقبولٍ، إلاّ بالفئات الّتي يَنْزَع فيها الوعي نحو **رؤيةٍ كليةٍ للإنسان**. ومن هنا يستمدّ دلالته. وانطلاقاً من هذه المعطيات الأساسيّة الّتي نُذكِّر بها على نحوٍ جدّ مبسَّط يقترحُ غولدمان منهجاً يتألّف من مرحلتين رئيسيّتين:

أ) تحديدُ مجموع المعطيات التّجريبيّة الّتي تشكّل البنيات والكلّيات النسبيّة.

ب) دَمْجُها كعناصر داخل بنيات أخرى أوسع، لكنّها من النّوع نفسه.

وتسمحُ هذه الطّريقةُ في التّناول بالرّبط بين سيرورات النّشاطات الإنسانيّة الّتي تمتلكُ مظهرين: **تَقْويضُ** *destruction* البُنيات العتيقة و**بَنْيَنَةُ** *structuration* كلّياتٍ جديدةٍ خليقةٍ بإحداث توازنات ينبغي عليها أن تستجيبَ للمتطلّبات الجديدة للفئات الاجتماعيّة قيد التّبلور. وتتمثّل مزايا هذا المسلك في ربطها الوثيق بين الفعاليّتين

(*) جارّي (1873–1907): كاتب فرنسيّ، من آثاره *Uburoi*، وهو عمل كوميديّ كاريكاتوريّ ساخر من البورجوازيّة. [المترجم].

(**) السّورياليّون: جماعة أدبيّة فكريّة تدعو إلى الفكر الصّافي الخالي من كلّ منطق أو همّ جمالي وأخلاقي. من أشهر روادها: أندريه بروتون، ولوترِيامون. [المترجم].

(***) يمكن الاستئناس بخصوص العلاقة بين منهج البنيويّة التّكوينيّة وتاريخ الأدب بالتّرجمة الّتي أعدّها محمّد برّادة لمقال غولدمان: «المادّيّة الجدليّة وتاريخ الأدب» ضمن الملفّ الخاصّ لمجلّة **آفاق**، 1984، ط2، عن مؤسّسة الأبحاث العربيّة (1986)، ص13. [المترجم].

المتماثلتين: الجمالية والاجتماعية، وعدم إقحام التحليلات غير الملائمة في الفحص التاريخي للأعمال الأدبيّة، كتحليلات علم النفس والتحليلات النفسية المتمحورة كلها حول الأفراد.

II ـ نقاد التواريخ الأدبيّة

لقد ارتكزت التأملات والشروح والملاحظات حول مختصرات التّاريخ الأدبيّ، بصفة استثنائية، تقريباً، على الاعتراض على طابعها التاريخي وعلى أسسها الإبستيمولوجية. ويلاحظ رولان بارت(*) في دراسته «تاريخ أم أدب» التي ظهرت أولاً في مجلة «**الحوليات**» (أيار/ مايو ـ حزيران/ يونيو 1960)، وأعيد نشرها بعد ذلك في الفصل الأخير من كتابه **حول راسين** *Sur Racine*، صمود مؤرخي الأدب أمام الخضوع لسلطة المؤرخين. فالأدب باعتباره إبداعاً أدبياً، كما يقول **المؤرخون الأدبيون**، يمتلك وضعاً خاصاً، الشيء الذي لا يجعل منه نتاجاً تاريخياً بمفهوم علوم **التاريخ**. في حين أن العمل الأدبيّ ـ يواصل بارت ـ مختلف عن تاريخه وعن مجموع مصادره وتأثيراته ونماذجه. وليس تاريخ الأدب مجرد تراكم أو تجميع لكل الأدباء الكبار الذين احتفظت بهم العصور. من ثم تُستخلص مسلّمتان في تصور الأدب: **تاريخية**، في حدود كون الأدب مؤسسَة، و**سيكولوجية**، في حدود كونه إبداعاً ذهنياً. وللإجابة عن مفهومي الأدب هذين بات من الضروري استحضار مبحثين معرفيين متباينين موضوعاً ومنهجاً: الموضوع باعتباره مؤسسة أدبية، والمنهج باعتباره **استقصاءً نفسانياً**. وإن التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ ليخلط، بالضبط، بين المنهجين: فالإبداع مُثْقَل بالوقائع التافهة للتاريخ، ويصير التاريخ مشكوكاً فيه من خلال إدخال المسلمات النفسانية المشكك فيها منذ البداية.

لقد استشعر مؤرخو الأدب هذه الصعوبة، يؤازرهم في ذلك نقد المؤرخين. أحد

(*) من المؤاخذات التي يُسجلها بارت على مؤلفات تاريخ الأدب أنها لا تحمل من التاريخ غير الاسم. فهي لا تضم سوى مونوغرافيات (Monographies). ولا يعدو أن يكون تاريخ الأدب فيها سوى سلسلة من الأشخاص المنفردين. وباختصار فإن طابع التعميم يسود معظم تلك المؤلفات. وغالباً ما لا يتضح فيها أي تمييز بين عمل المؤرخ وعمل الناقد.
- Barthes R. (1963), *Discours sur l'histoire, op. cit.*, p.138.

[المترجم].

أوائلهم، وهو لوسيان فيفر (Lucien Febvre)(*)، اقترح في كتابه **دفاعاً عن التّاريخ** *Combats pour l'Histoire* (1953) برنامجاً لاستقصاء تاريخيّ للمؤسّسة أو الوظيفة الأدبيّة (دراسة للوسط أو لجمهور الكتّاب: وضعيّة الأديب، وقائع الذّهنيّة الجماعيّ، تاريخ التّخيّل في عصرٍ من العصور). وهكذا يكون لوسيان فيفر قد استجاب للتّصريح القصدي الّذي سجّله دانييل مورنيه (Daniel Mornet) في مقدّمة كتابه **تاريخ الأدب الكلاسيكيّ 1600-1700** المنشور عام 1940، كتب مورنيه يقول: «لقد ظننتُ أنّ الوقت قد حان للقيام بما أسمّيه، مرّةً أخرى، التّاريخ التّأريخيّ لعصرنا الكلاسيكيّ». ويعلّق لوسيان فيفر على هذا القصد قائلاً: «تاريخٌ تأريخيّ! لقد كان حريّاً أن يقال له: «تاريخ أدبيّ لا غير»، إلاّ أنّ هذا المؤرّخ ثقيل الظلّ سيجدُ نفسه غريباً عن حقل اختصاصه. وقد يتخوَّف من أن يجد نفسه مضايقاً داخل المجتمع الفصيح للأدباء البُلغاء (. . .). وقد لا يحيله هؤلاء العلماء النّحارير، وهم يَهْزَأون من سذاجته، على مرابط التّاريخ لا غير، لكن كان عليه أن يُقْلِع عن غروره في الحال». والواقع أنّ **تاريخاً تأريخياً** حقيقيّاً، يعني تاريخاً لأدب من الآداب في عصر معيَّن وفي علاقاته مع الحياة الاجتماعيّة لذلك العصر. لكن لكتابته ـ يواصل لوسيان فيفر ـ «ينبغي إعادة تكوين الوسط والتّساؤل عمّن يكتب؟ وإلى من؟ من يقرأ ولماذا؟ ينبغي معرفة ما التّكوين الّذي تلقّاه الكتّاب داخل المعاهد أو خارجها ـ وما التّكوين الّذي تلقّاه كذلك القرّاء (. . .)». ثم يعرضُ المؤرّخ جميع المشاكل الّتي أصبحت، منذئذٍ، مألوفةً عند علماء اجتماع الأدب (مشاكل **الإنتاج**، أي الكتّاب المنتمون إلى مدرسة واحدة وإلى فئات اجتماعيّة، والملزمون بالاقتتات من أقلامهم أو من أشياء أخرى، مشاكل **توزيع** المنتوج وأخيراً مشاكل **الاستهلاك**). وكان من المؤكّد أن يقدِّم هذا المنظور سنة 1940 جوانب مجهولة، لكن لا شيء من ذلك ـ يلاحظ فيفر ـ ظهر في الكتاب الضّخم لمورنيه. لا شيءَ على الإطلاق. ويُضيف

(*) فيفر (لوسيان): من علماء فلسفة التّاريخ المعاصرين، وعضو بارز في مدرسة الحوليّات الفرنسيّة. من كتبه الأساسيّة:
- **دفاعاً عن التّاريخ** (1953).
- **ظهور الكتاب** (بالاشتراك مع هنري جان مارتان).
وقد تُرجم الكتاب الأخير إلى اللغة العربيّة على يد اللواء محمّد سميح السّيد، وصدر عن منشورات طلاس عام 1988. [المترجم].

قائلاً: «وليس ذلك لأنّ كاتبه يجهل اطّراح مشاكل من هذا القبيل، فهو تلميذ غوستاف لانسون الّذي حاول، بقوّة، تقريب التّاريخ الأدبيّ من التاريخ وبَعْثَه وتجديده، بحمله على الاهتمام بمئات المشاكل التّاريخيّة الصّرف. وعلى أيّ حال فقد كان مآل المحاولة هو الفشل. إذ كان يلزمها، لكي تنجح، أن تكوّن مجموعةً من المؤرّخين المدرَّبين على المناهج، الملمّين بنوادر التّاريخ بحصر المعنى ـ والتّاريخ الاجتماعيّ بصفة خاصّة، الّذي قد يُعَدُّ أعقدَ تاريخ يمكن كتابته ـ والمتّجهين بشكلٍ خاصّ نحو مهمّتهم الخاصّة باعتبارهم مؤرّخينَ للآداب»، وكان هذا، بلا شكّ، مطلباً كبيراً.

هناك مهمّات أخرى تنتظرُ التّاريخَ الأدبيّ، ولم يُبْدِ إزاءها أبداً أيّ اهتمام يُذكر كتاريخ البلاغة الكلاسيكيّة وأنطولوجيا الأدب ووظائفه العلميّة الاجتماعيّة بصفةٍ خاصّة (الإنتاج، التّواصل، الاستهلاك). وقد حافظ التّاريخ الأدبيّ دائماً، بتركيز اختياره على العمل الأدبيّ باعتباره إبداعاً، على فكرة العلاقة السّببيّة بين المنتوج وكاتبه. والحال أنّ هذه العلاقة لا تمسّ من هذه النّاحية إلاّ قسماً ضئيلاً من العمل الأدبيّ. ومن هذا الجانب يَشُنُّ النّقد الرّاهن هجماته. فتبعاً للمقاربات النّظريّة الجديدة للنّصوص الأدبيّة أفَسَحت فكرة **المنتوج** (من قبل أحدهم)(*) المجال لفكرة **العلامة** (Signe). فالعمل الأدبيّ علامة على ما يتعدّاه. ويتمثّل النّقد في تفكيك الدّلالة، أي اكتشاف المدلول أو المدلولات[2]. وهنا أيضاً تكون الاختيارات متعمِّدة، مادام العمل الأدبيّ يتلاءمُ مع جميعِ الخطابات: التّحليل النّفسيّ، الوجوديّ، الاجتماعيّ، النّفسانيّ. إلاّ أنّ ما يحاول النّاقد تطويقه ضمن هذا المنهج هو **الأنا** العميق للمبدع، أو بعض الأجزاء منه على الأقلّ. إنّه مَسْلَكٌ مفارِق يلاحظ رولان بارت، ورهان مشؤوم «**إذ يجعل (النّاقد) جان راسين** (Jean Racine) يتكلّم بطريقةٍ وليس بأخرى (. . .). إنّ القاعدةَ الموضوعيّة الأولى هنا هي الإعلانُ عن نسقِ القراءة مادامت لا توجد قراءة محايدة». ويُوضح بارت من

(*) التّلميح هنا إلى رولان بارت الّذي طالب باستبدال مفهوم الإنتاج بمفهوم العلامة (Signe). [المترجم].

(2) **«لقد مُورس التّفكير حول العلامة في العديد من التّقاليد المختلفة، بل المنعزلة مثل فلسفة اللغة والمنطق واللسانيات وعلم الدّلالة والهيرمينوطيقا والبلاغة وعلم الجمال والشّعريّة. وقد دفعنا عزل هذه المباحث المعرفيّة والتّنوّع الاصطلاحيّ إلى جهل وحدة تقليد يُعَدُّ من بين أخصب التّقاليد في التّاريخ الغربيّ»**. (تودوروف، **نظريّات الرّمز**، منشورات Seuil، 1977، ص9).

جديد، وهو يوحّد في الختام بين المظهرين الأساسيّين للأدب: المؤسّسة والإبداع، خصائص ذينك النّمطين من التّحليل: «إذا ما رُمنا كتابة التّاريخ الأدبيّ تنازلنا، حتماً، عن راسين الفرد وانتقلنا طواعيةً إلى مستوى الطّرائق الفنّية والقواعد والطّقوس والذّهنيّات الجماعيّة. أمّا إذا رمنا المكوث في راسين بشكل من الأشكال، إن صحّ التّعبير، وباختصار في **الأنا** الراسيني، فإنّ علينا أن نَقْبَل أكثر المعارف تواضعاً وقد صارت نَسَقًا بشكل مباغت وأكثر النقّاد حَذَرًا وقد اكتشف نفسه كائناً ذاتيّاً وتاريخيّاً تماماً» (بارت 1963، 166).

ويطرحُ جيرار جينيت من جديد، وهو يذَكِّر بهذه النّصوص لبارت ولوسيان فيفر، مسألة العلاقات بين «الأدب والتّاريخ» في مداخلة له بندوة (Cerisy) حول **تدريس الأدب** (منشورات Plon، 1971)[3]. يوضِّح جينيت، بداءةً، أنّ التّاريخَ منهجٌ يتلاءمُ مع كلّ الموضوعات على اختلافها، وبالتّالي فهو يتلاءمُ كذلك مع الأدب. وحتّى النّقد **الشّكلانيّ** المهتمّ بـ«نظريّة الأشكال الأدبيّة» محكومٌ عليه، ذات يوم، أن يصطدمَ في مساره بالتّاريخ. السّؤال الأساسيّ، إذن، هو معرفة طبيعة الصّلات والعلاقات الّتي يُقيمها الأدبُ والتّاريخُ داخل المؤلّفات الّتي تحملُ بالضّبط عنوان: **تاريخ الأدب**، أو **التّاريخ الأدبيّ لـ**. . . إنّ تاريخ الأدب، كما يمارَس في الكتب المدرسيّة، لِيُختزَل إلى سلسلة من الدّراسات المبحثية، المنظَّمة تبعاً لنظام التّسلسل الزّمنيّ. ومن هذا المنظور لا يتعلّقُ الأمر **بتاريخ** معيّن. ولئن كان [تاريخ الأدب] ينزعُ نحو برنامج لانسون الّذي يذكّر به لوسيان فِيفر («لوحة الحياة الأدبيّة للأمّة وتاريخ الثّقافة ونشاط الجموع القارئة المغمورة، شأنها في ذلك شأن الكتّاب المشاهير الّذين يكتبون»)، فهو في الواقع جزءٌ لا يتجزّأُ من التّاريخ الاجتماعيّ. بل يمكنه أن يصيرَ جزءاً من تاريخ الأفكار والحساسيّات، بما أنّ وثائقه، الّتي هي الأعمال الأدبيّة، هي بمثابة تعبير أو انعكاس لأيديولوجية وحساسيّة خاصّتين بعصر من العصور[4].

(3) جرت وقائع النّدوة بالمركز الثّقافيّ لمدينة (Cerisy) ما بين 22 إلى 29 تموز/يوليو 1969. وقد نُشرت وقائع النّدوة بالعنوان نفسه بإشراف من سيرج دوبروفسكي وتزفيتان تودوروف.

(4) انظر أعمال كلّ من بول هازار: **أزمة الوعي الأوروبيّ**، وهنري بريمون: **التّاريخ الأدبيّ للشّعور الدّيني**، وأندري مونكَلون: **ما قبل الرّومانسية الفرنسيّة**، وبول بنيشو: **أخلاقيّات القرن العظيم**، إلخ.

وتُحيل هذه الاهتمامات إلى الفترة الّتي نشر فيها فالتر بنيامين (Walter Benjamin)(*) مقاله: «**التّاريخ الأدبيّ وعلم الأدب**» «Histoire littéraire et science de la littérature» في مجلّة **الأدب العالميّ** *Literarische Welt* عدد 17، نيسان/أبريل 1931، والّذي تُرجم بعد أربعين سنة إلى اللغة الفرنسيّة (بنيامين 1971). يهاجمُ الكاتبُ في البداية المجدّدين الّذين لا يعملون سوى على تعقيد الأبحاث وذرّ الرّمادِ في العيون، بلغتهم التي لا تُفهم، وعلميّتهم المزيَّفة، المستوحاة من «علم الثّقافة ـ التّاريخيّ». بعد ذلك يتناولُ بنيامين مباشرة المسائل الّتي يطرحها علمُ الأدب على التّاريخ الأدبيّ: «مع أزمة الثّقافة، يأخذ التّاريخ الأدبيّ، أكثر فأكثر، طابع التّمثيل الأجوف، المتّضح في العديد من العُروض الشّعبيّة. إنّه، دائماً، النّصّ الغامضُ نفسه، المقدَّم طوراً في نظام، وطوراً في نظام آخر. ولم يكن لهذه النّتاجات، منذ أمد بعيد، أيّة صلة بالعمل العلميّ. وكان دورها الوحيد هو تزويد بعض الفئات بوهم المشاركة في الممتلكات الثّقافيّة للأدب الرّاقي. ووحده العلم الّذي يتخلّى عن سمته الأثريّة يمكنه استعاضة الوهميّ بالواقعيّ. وهذا لا يفترضُ فحسب نيّة التّخلّي عن كثيرٍ من الأشياء، بل القُدرة على تشييد التّاريخ الأدبيّ عن وعي، في فترة يزدادُ فيها الكتّاب يوماً عن يوم (. . .)، وحيث تتأكد بصورة ملحّة تلك الأهمّية الفنيّة لأشياء الكتابة بدل هَمِّ التّشييد والبناء (. . .)؛ وربّما يتعلّق الأمرُ هنا بتجديد التّدريس من خلال البحث أقلّ ممّا يتعلّق بتجديد البحث من خلال التّدريس. ذلك أنّه يوجدُ ارتباطٌ تامٌ بين أزمةِ الثّقافة وبين أن يتغافلَ التّاريخ الأدبيّ كليّاً عن مهمّته الأكثر أهمّية ـ الّتي أُوكِلت إليه في الأصل حينما نشأ بصفته علماً راقياً ـ، أعني بذلك مهمّته الديداكتيكيّة(**)» (ص10–12).

(*) ڤالتر بنيامين (1892–1940): كاتب ألمانيّ، أطروحته للدّكتوراه كانت حول الرّومانسيّة الألمانيّة (1919). اهتمّ بالبحث عن جماليّة ذاتيّة في الأعمال الفنيّة. هاجر إلى نيس بعدما تعرّض له اليهود من قمع وتقتيلٍ على يد النّازيّة، غير أنّ مالاقاه على الحُدود من مشاكل وإحباطات دفعته إلى الانتحار. كما يعدّ أحد المنظّرين الكبار لعلم التّرجمة. من آثاره:
- *Les affinités elective de Goethe* (1921).
- *Sens unique* (1928).

[المترجم].

(**) من المعروف أنّ التّاريخ الأدبيّ اقترن، منذ القدم، بوظيفةٍ تعليميّة تربويّة، سواء على مستوى تثقيف الجمهور ومدّه بتاريخ المشاهير من أدباء وخطباء وساسة وبلغاء. . . أو =

يوجد هنا نوعٌ من التّقارب في وجهات النّظر حول هذا **العيب** الرّئيسيّ لتاريخ الأدب: «تراكم أو تتابع لكلّ الأدباء الكبار الّذين احتفظت بهم العصور» (رولان بارت)؛ و«سلسلة من مونوغرافيات المنظّمة تِبعاً لنظام التّسلسل الزّمني» (جيرار جينيت)؛ فقبلهما عبَّر برونتيير عن المأخذ نفسه: «لِمَ كانت معظم تواريخنا الأدبيّة مجرّد مجموعة ـ ولا أقول تعاقب ـ من **مونوغرافيات** (التشديد في النصّ) أو دراسات متراصَّة، موصولة في غالب الأحيان بخيطٍ واهٍ جِدّاً» (برونتيير، 1898، ج1، XII). وقبل برونتيير بكثير عبّر مؤرِّخ من القرن الثّامن عشر هو باليسو دو مونتنوي (Palissot de Montenoy)(*) عن الفكرة نفسها:

«كان معظم الكتّاب المتحدّث عنهم (**في تواريخ الأدب**) إمّا أعلاماً ذائعي الصّيت أو أعلاماً كباراً أو كتّاباً مشهورين، هذا كلّ ما كان يقال لي، بتعابير ملتبِسة، دون إعطائي أدنى فكرة عن سِمَتِهم الأدبيّة ولا عن خاصّية عبقريّتهم. وما أشبه هذه المعاجم بأروقة كنائسنا القُوطيّة، المثقلة بأشكال جامدة لا حياة فيها، ولا هيئة لها، ولا تعبير، وتبدو وكأنّها قد أُفْرِغت كلّها في قالبٍ واحد. إنّني أطّلع في هذه الأرشيفات المزعومة للأدب على عدد المرّات الّتي تزوج فيها كاتب ما، وعدد الأبناء الذين رُزق بهم، وعدد الأسفار الّتي قام بها، فضلاً عن أسماء الكرماء الذّائدين عنه، وفي بعضِ الأحيان، المعتدين عليه. هكذا أجدني رازحاً تحت تفاصيل تافهة ولا أعرفُ شيئاً ممّا كنت أودّ معرفته» (باليسو دو مونتنوي 1775، 4-5، **رسالة من الكاتب إلى السيّد ڤيرن**). إنّ مثارَ الجدل هنا هو بالطّبع ما يسمّيه فالتر بنيامين فقدان التّاريخ الأدبيّ لـ **مهمّته الديداكتيكيّة**. إن نقل المعرفة حول الأدب تابع لانشغالاته الفنّية الّتي غدت بمثابة قوانين للنّوع.

= على مستوى التّدريس حيث كانت المقتطفات والمنتخبات والتّراجم أداةً أساسيّةً من أدوات التّعليم. وكانت الكتب المدرسيّة ومواجز تاريخ الأدب تضطلع بهذا الدّور. [المترجم].

(*) باليسو دو مونتنوي: إسطوغرافيّ كبير، وُلد عام 1712، تميَّزت تواريخه بهيمنة الطّابع الموسوعيّ. غير أنّ منهجه التّاريخيّ كان يتّسمُ بالصّرامة النّقديّة في فحصِ الوقائع وتمحيصها. وكثيراً ما كان يُرفقه بالأدلّة والبراهين الملموسة. من كتبه: **فرنسا القرون الوسطى** (1741)، **الكتاب والتّاريخ** (1761). تُوفّي عام 1779. [المترجم].

III ـ ما الفائدةُ من المنتخبات؟

يَنْصَبُّ النّقدُ، كذلك، على فحصِ الكتب المدرسيّة المخصّصة **للنصوصِ المختارة** أو **لمجاميع النّصوص الأدبيّة**. كما يتعيّن علينا أن نأخذَ بعين الاعتبار المقالات والفصول والمؤلّفات الّتي تدرّس تلك الكتب المدرسيّة. تتمثّل أحد المراجع الأساسيّة في العدد الخاصّ من مجلة **أدب** *Littérature* (الّذي ظهر عام 1972) بعنوان «**خطاب المدرسة حول النّصوص**»، والّذي سنُحيل عليه مراراً. يستهدفُ، بالضّبط، المقال الأوّل من هذا العدد تحليل «**الخطاب الموضوع حول النّصوص**» (كونتز، 1972، 3). يُشير الكاتب، بيير كونتز (Pierre Kuentz) في البداية إلى ما يعنيه بتحليل «التّشكّل الخطابيّ للكتاب المدرسيّ». «سنحلّل بادئ ذي بدء: 1) نسق المقتطفات: إذ تشتغل على هذا المستوى أكثر العمليّات المستترة أهمّية، فالقول بأنّ مجموع المنتخبات يشكّل شبكةً خِطابيّةً يمكِن أن تحدّد فيها قواعد الإنتاج، يعني سلفاً إعادة النّظر في أسطورةِ الأصل من خلال إظهار **النّص** باعتباره منتوجاً. بعد ذلك ندرس: 2) مختلف صِيَغ **الخطاب** المقدَّم كخطابٍ **ثانويّ**: الحواشي بحصر المعنى، مجموع الأسئلة، نصوص التّقديم... إلخ، بيد أنّ التّحليل سيشملُ كذلك فحص مستوى ثالث غير مصرَّح به مباشرة في الكتاب المدرسيّ: 3) وهو المستوى الّذي يتبلورُ فيه خطاب يقدّم نفسه باعتباره إجابةً على الممارستين الخطابيّتين الصّريحتين، ومجموع **التّمارين** الّتي يتوسّل بها النّص إلى الفهم. ويشدِّد وجود هذا المستوى الثّالث على الطّابع الوهميّ **لانسجام** التّشكّل الّذي ندرسه. وهكذا سنكون ملزمين بأن نفحص بسرعة في قسم أخير: **4) معنى** عدم الانسجام».

إنّ الأقسامَ الثلاثة الأولى للدّراسة تتطابقُ مع ثلاثة أنماط للخطاب: خطاب **أوّلي**، نسق المقتطفات، تركيب **الصّفحات** الذي يعتبرُ **ترجمةً** للنصّ والمفترِض لتشفير ورقابة وتقديس للنّصوص، كما لو أنّ النّصوص المختارة أو النّصوص المختارة المدعّمة الواردة في الكتاب المدرسيّ قد أُخِذت من مُتحفٍ متخيَّلٍ للأدب؛ وخطاب **ثانويّ**، أي الكلمات والاستبيانات ونصوص التّقديم والحواشي والعنونة وأخيراً التّصاوير. وهي كلّها تتضافرُ لكي تجعلَ من الكتاب المدرسيّ «كتاباً فريداً»، على نحو ما كان يصف به لاغارد (Lagard) وميشار (Michard)

كتابهما **كتّاب المقرر**(*). وأخيراً خطاب **ثالث**، أي مجموع التّمارين الّتي يتوسّل بها النصّ إلى الفهم والّتي تفسح المجال نحو حفظ الكتاب المدرسيّ واستظهار الدّروس، أو محاكاة النّماذج بحسب منظور البلاغة القديمة، أو صياغة خطاب حول النّصوص بحسب منظور البلاغة الحديثة. ويستخلصُ بيير كونتز أنّ «رهان» هذه الخطابات أو الممارسات - دون أن يوضحها - «ينزع إلى تبنّي **الأوضاع** الضّروريّة لضمان اشتغال النّسق الاجتماعيّ على أفضل وجه (...). ويكمن مبدأ حركات الأيديولوجيا في التّقطيعِ الخاطئ، ذلك التقطيع الّذي لا يَطْرَح الموضع إلاّ لكي يطرح، على الهامش، نقيضه. ويبدو أنّنا نُجْهِد أنفسنا لتشجيع استهلاك الإنتاج الأدبيّ، إذ يتعلّقُ الأمرُ في الحقيقة بحماية إنتاج المستهلك. إنّ تقديسَ الكاتب يساعد على تحديد نموذج القارئ: فبمجرّد ما يغادر التّلميذُ المدرسة يتوقّف عن قراءة **الأعمال الكلاسيكيّة**، بيدَ أنّ نمطاً من أنماط القراءة قد تمَّ تعلُّمه. لقد غدا التّلميذ **جمهوراً** ومتفرّجاً، **منقاداً**، من الآن فصاعداً، للإشهار وبديله الرّسمي الّذي هو **الإخبار**. إنّ الخطابَ حول النّصوص لَيُنْتِجُ هذا المستهلك الخاصّ الّذي يُعتبر العمل الفنيّ، بالنّسبة له، موضوع تملُّك فرديّ ووحيد. إنّه ذلك **الزّبون** المثاليّ الّذي **يُنْصِت**» (كونتز، 1972، 25-26).

يبدو من الواضح جدّاً أنّ **المنتخبات** *Morceaux choisis* هي المكانُ المحدَّدُ تماماً لدراسة الأيديولوجيّة في **التّدريس الأدبيّ** *Enseignement littéraire*. كما أنّه ليس من الغرابة في شيء أن نرى ظهور نقدٍ ذي استلهام ماركسيّ حول هذه المسألة الدّقيقة. يُشير جان تيبودو (Jean Thibaudeau) (وفرانس فيرنييه (France Vernier) فيما بعد) إلى أنّ تحليله لعَيِّنة من الكتب المدرسيّة المستعملة في المدارس الفرنسيّة في القرن التّاسع عشر والعشرين (تيبودو، 1972) ليس سوى إحدى «المداخلات» من كتابه: **الاشتراكيّة، الطّليعة، الأدب**. كتب يقول: «على الأدب أن يُتناول باعتباره أيديولوجية، وبالمفهوم النّضاليّ للكلمة» (ص69). إنّ

(*) سلسلةٌ شهيرةٌ في تاريخ الأدب تضمّ ستّةَ أجزاء، خصّص أوّلها للقرون الوسطى، وآخرها للقرن العشرين. ولوران ميشار تلميذ سابق بمدرسة المعلّمين العليا ومفتّش عامّ للتّعليم العُموميّ، في حين كان زميله أستاذاً مُبرّزاً في الآداب ومفتّشاً عامّاً للتّعليم العُموميّ أيضاً. وقد مكّنتهما تجربتهما الطّويلة من صياغة كتابهما الّذي كان وما يزال حُجّةً معتمدةً في تاريخ الأدب الفرنسيّ. [المترجم].

غيابَ الإحالات المباشرة على السّياسة الفاعلة أو على الحقائق المسمّاة سياسيّة في الكتب المدرسيّة لَدليلٌ لا لبسَ فيه على أيديولوجيّة معيّنة. ويُشير رفض الطّليعة أو إدماجها المتأخّر، بعد احتوائها من قبل السّلطات، إلى اللُّعبة الّتي يتعاطاها، بوعي أو بدونه، مؤلّفو الكتب المدرسيّة. ويواصل تيبودو: «لم يُكشَف أبداً في الكتب المدرسيّة، في لحظةٍ أو مناسبةٍ ما، عن أثرٍ للتّفكيرِ في العلاقات القائمةِ بين التّاريخ/ الأدب/ السّياسة، حيث كانت تلك الكتب، مع ذلك، ثمرةً من ثمارها، وحيث ظلّت محصورةً داخلها. وحتّى الصّمت والإنكار سوف يَنْقَضّان، دائماً وبانتظام، على كلّ كتابة سياسيّة أو أدبيّة بالضّبط؛ كما لو أنّهما ينقضّان على واجهتين كلتاهما مبعثُ خطرٍ واحدٍ» (ص91). لتوضيح ذلك يدرسُ تيبودو الفصل المخصّص في الكتب المدرسيّة للفصاحة الثّوريّة، حيث تمارس، بوضوح، مراقبة لـ«كبار الفاعلين لسنة 1889». والشّيء نفسه ينسحب، بمعنى معاكس، على المكانة الّتي تُخصَّص لتيير (Thiers)(*). إذ على الرّغم من المسْح السّريع الّذي طاله في بعض المؤلّفات الحديثة، فقد كان جديراً بأكثر الملاحظات إطراء: إنّ **تواريخه** «مدهشة بفضل وضوح سردها»؛ وهو «يشغلُ مكانةً عظيمةً ومرموقةً في التّاريخ السّياسيّ للقرن التّاسع عشر» (لاغارد وميشار، **القرن العشرون**): تأكيدان خاطئان معاً ويعبِّران عن المعنى نفسه. السّبب في ذلك أنّ «الكتب المدرسيّة لم تفكر أبداً في تمييز النصّ الأدبيّ عن الأيديولوجيا انطلاقاً من تحليلاتٍ لغويّة» (ص92). من ثمّ تُفسّر المكانة العظيمة الّتي حظي بها «لا السّياسيّون والمؤرّخون الرّسميّون فحسب، بل وكذلك المبشِّرون الكاثوليكيّون والفلاسفة الجامعيّون والصّحفيّون وكلّ الأيديولوجيّين المعترف بهم» (ص91).

وتنكبُّ فرانس فيرنييه في كتابها: **الكتابةُ والنّصوص**(**) *L'ecriture et les textes* على تحليلٍ مشابهٍ، خُصوصاً في الفصل الّذي يحملُ عنوان «**عن تدريس الأدب والكتب المدرسيّة**» (ف. فيرنييه، 1974، 171-235). يوجد في هذا التّحليل

(*) تيير: مؤرّخ فرنسيّ، ولد عام 1797، وتوفّي عام 1877. من مؤلّفاته المشهورة: **تاريخ الثّورة، وتاريخ السّفارة والإمبراطوريّة** (1845-1862). [المترجم].

(**) يعتبرُ هذا الكتاب محاولةً جديدةً في التّعامل مع النّصوص الأدبيّة من حيث حصر معناها في النّصوص ذاتها. وقد اعتنت فيه صاحبته بالآثار المكتوبة كفعل (Acte) مستقلّ عن أنماط وجوده الاجتماعيّ والتاريخيّ. [المترجم].

تأكيد أصبح، من الآن فصاعداً، أشهرَ من نارٍ على علم عند أولئك الّذين (واللواتي) يعتقدون، مثل ماركس (Marx)، بعدم وجود تاريخ للسّياسة والقانون والعلم والفنّ والدّين، وبالتّالي عدم وجود تاريخ للأدب، إنّ ما يزوِّدنا به التّاريخُ الأدبيّ هو تتابع تعاقبي للأجيال، ليس في وسعه، بأيّ حالٍ من الأحوال، تفسير إنتاج الأعمال الأدبيّة ولا تدبيرها. إنّ الخطابَ «التّاريخيّ» حول الأدب (خطاب حول الأدب كتاريخ) يقدِّم نفسه بوصفه تمظهرًا مثاليّاً للإنسانيّ ولقيمه المقبولة (ممن؟)، وباعتباره نوعاً من النّظام الشّكلي (الكلاميّ) لأفكار ـ مفاهيم، ولمواقف ومعتقدات ينقلها الخطاب ذاته ويُجْليها. ذلك ما تُبَيِّنُه فرانس فيرنييه، انطلاقاً من بعض الأمثلة المأخوذة من لاغارد وميشار، ومن الكتب المدرسيّة الخاصّة بـ«التّعليقات الإنشائيّة» الّتي خُصِّص أحدها **لمانون ليسكو** (Manon Lescaut) (Nathan). إنّ لتقطيع النصّ سلفاً دلالته على نحو ما تَمَّ توضيحه بالعين المجرّدة في **الكتاب المدرسيّ الفرنسيّ النّقيض** (س. دينتون (C. Duneton) وج ـ ب باجليانو (J.-P. Pagliano)، 1978، 4، 5) حيث يرفعُ متسابقٌ أسودُ يديهِ عالياً عند خطّ الوصول، إشارةً منه إلى فوزه بالسّباق؛ لكنّ الصّورة برمّتها تُظْهِر عكس ذلك: إذ يتعلّق الأمر، في الحقيقة، برجل أسود تعرَّض للتَّوِّ لطلقاتٍ ناريّةٍ من مسدّس. إنّ تقطيع الصّورة يُظْهِر اختلافاً كلّياً! بيد أنّه فيما يتعلق بالنصّ المختار، وبالتّالي المقطَّع، تعتبرُ التّساؤلات والتّعليقات والإجابات المقترحة (في الأسئلة)، أو تلك الّتي تُطْرَح، دون قيدٍ أو شرطٍ، طريقةً للإيقاع بالطّالب «في لعبة مرايا لا نهاية لها: إنّ الأدب خارج دائرة التاريخ، لغزٌ (. . .)، فهو يُفرزُ تقنياته الخاصّة، الّتي لا يمكنُ الطّعْن فيها من الخارج، مادامت منبثقةً من اللغز ومكيّفة مع موضوعها: أي تكرار اللغز» (فيرنييه، 1974، 210). إنّ الأدبَ هو ما يُظْهِره الكتابُ المدرسيُّ (عبر الاستخلاص والتّعميم والتّبسيط. . . إلخ) في العمل الأدبيّ، من غير أن نجد فيه ذلك بالضّرورة. هناك إذن نموذجٌ مؤسَّس قبليّاً للخطاب التّاريخيّ يسمحُ بقبول الكتّاب و(مقتطفات) الأعمال الّتي جرى العرف على أنّها «أدبيّة»: ذلك هو النّموذجُ السّببيّ (أسباب ـ نتائج؛ نتائج ـ أسباب): فالماضي يهيّئُ الحاضرَ ويوجده؛ والمقتطف زُبْدَةُ العمل الأدبيّ؛ والكاتب هو الأدب، والأدب هو كلّ شيء. وفي نهايةِ المطاف يُفْضي تاريخُ الأدب إلى نوع من **اللاتأرخة** في الوقت نفسه الّذي يقودُ إلى عدم تجسُّدِ للأدب.

IV ـ من يكتبُ التّاريخَ الأدبيّ؟

هناك محاولاتٌ **لكتابةِ تاريخٍ لتاريخِ الأدب**، من بينها محاولة روبير إسكاربيت في **تاريخ الآداب** ضمن سلسلة لابلياد La Pléiade (إسكاربيت، 1958)[5]. انطلاقاً من تعريف لمصطلحي **التّاريخ الأدبيّ والأدبي** يقترحُ المؤلّف مَسْحاً سريعاً لهذا النّوع من الكتابة، مُشيراً، في السّياق، إلى تطوّر المناهج الخاصّة بالتّاريخ الأدبيّ، خاصّةً منذ الحقبة الرّومانسيّة (زمن ولادته الحقيقيّة)[*] إلى يومنا هذا، الّذي أعادت فيه النّظريّات الأدبيّة والأبحاث التّاريخيّة النّظر فيه. إنّ المنهجَ الاجتماعيّ الّذي نادى به إسكاربيت، من أجل تجديد التّاريخ الأدبيّ، لم يستعمله في الفحص التّاريخيّ نفسه الّذي طبّقه على النّوع نفسه. فيما حاول آخرون تِبْيَان إمكانيّات المنهج (أوركيوني، 1970)، أو يقدّموا عنه لمحةً عامّةً (سارتر 1948، 87-196)، وأحياناً يقترحون له مثالاً محدّداً[6]. وكيفما

---

(5) فيما يتعلّق بالأدب الألمانيّ يمكن بخصوص هذا الموضوع الرّجوع إلى مقال ميكائيل س. باتس: «ماذا يعني أوّلاً تاريخ الأدب الألمانيّ؟»، وذلك ضمن ندوة تورنتو، الجزء XXI، ع1، شباط/فبراير 1985، 48-61. وقد ذُيّل المقال ببيليوغرافيا **لتواريخ الأدب الألمانيّ** للقرن XVI وXVII وXVIII.

(*) عن نشأة تاريخ الأدب زمن الرّومانسيّين يقول محمد غنيمي هلال: «إنّ مفهوم تاريخ الأدب لم يكن ليتجاوز قبل الرومانسيّين ذكر حياة المؤلّف وسرد مؤلّفاته تبعاً للتّسلسل الزّمني، وذكر نماذج منها، وشرح بعض معانيها اللغويّة وخصائصها البلاغيّة، وقلّما حاولوا إحلال المؤلّف محلّه من عصره (...). ولم يكن منهم من يربطُ بين حياةِ المؤلّف وبيئته وجنسه وطبقته وإنتاجه الأدبيّ ليشرَح ذلك الإنتاج ويبيّن خصائصه الفنيّة، وكيف تأثّر فيه المؤلّف بسابقيه، ثمّ مدى أثره فيهم. وذلك هو معنى تاريخ الأدب الحديْث، وهو وجهة النّقد الحديث كذلك. وللرّومانسيّين الفضل في ميلادهما دون ريب».
- هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، (د.ت.)، ص42. [المترجم].

(6) «كمثال عن ذلك مرّ الشّعر الفرنسيّ، على امتداد عصر النّهضة والقرن السّابع عشر وبداية القرن الثّامن عشر، بفترة طويلة، متغيّئاً في إطار مجتمع الفنُقراطي (Artistocratique)، وضْع قواعدِ للشّعرية. وعلى خلاف ذلك، وباسم الفردانيّة المتحرّرة، ستشهدُ نهاية القرن الثّامن عشر والقرن التّاسع عشر تقويض هذه اللغة الكلاسيكيّة ذاتها. فالرومانسيّون يتحرّرون من القواعد، فيما يُقْلِع عنها الرّمزيّون بالعودة إلى النّثر الّذي شرعوا في تقويضه. السّورياليّون بدورهم يهاجمون منطق الجملة محتفظين بالكلمة ليس إلاّ. أمّا الحرفيّة فلن تَقْبَل بغيرِ الدّليل من خلال تقويض الكلمة. من ثمّ فإنّ تعاقب الرّؤى إلى العالم لن يُفَسَّر =

كانت النّماذج والفرضيّات، فإنّ المرء يُحِسُّ، في هذا المضمار، بنوعٍ من القلق غالباً ما يعود إلى نقصٍ في المعلومات أو في المعارف المتعلّقة بسوابق هذا النّوع من الخطابات.

لقد بدأت التّأمّلات في التّاريخ، وفي غاياته ومبادئه ومناهجه، بل وفنّه، مع التّواريخ نفسها [بمعناها العامّ]. وبالفعل كان من الطّبيعي أن يُراجِع المؤرّخ نفسه ومؤلّفه والكيفيّة الّتي يُدركه ويتناوله بها. ويقدّم إتيان باسكييه (Etienne Pasquier)(*) أواخر القرن السّادس عشر، أوّل محاولة عن ذلك التّأمّل النّقديّ. ولم يكن باسكييه أوّلَ من تناول تاريخ فرنسا، خلافاً لما يوهِمُ به واضعُ سيرته لِيُون فوجير (Léon Feugère). ولئن كان هناك اهتمامٌ بالغٌ بالإغريق والرّومان من قَبْلِهِ فإنّ تاريخهم لم تُفْرَد له أعمالٌ هامّة. وعلى العكسِ من ذلك برزت أربع مواهب عظيمة من المؤرّخين في النّصف الثّاني من القرن السّادس عشر، ناهيك عن مؤلّفات رائعة وممتازة، غير أن فَضْلَ باسكييه يعود، دون أدنى شكّ، إلى استخدامه لسلسلة من المناهج والمبادئ، في فحص وقائع الماضي(**). يقول في إحدى رسائله (II، 6): «لقد نذرتُ نفسي للبحث عن عصور فرنسا القديمة.

= بالتّطوّر الاجتماعيّ ـ السّياسيّ فحسب، **على صعيد الأفكار والمضمون، بل من خلال العناصر البانية للنوع على مستوى الأشكال الدّالة»**. (روبير إستيفال، 1972، ص88).

(*) باسكييه (إتيان) (1529-1615): محام، أنسِيٌّ، ومؤرّخ فرنسي، ساهم بفضل كتابه: **أبحاث حول فرنسا** في التّعريف بهويّة المؤسّسة الثّقافيّة لوطنه. اهتمّ كثيراً بتطوّر الأخلاق والنّظم السّياسيّة والمعتقدات. ويمكن اعتباره أوّل مؤرّخ حقيقيّ لتاريخ فرنسا الأدبيّ والسّياسيّ. [المترجم].

(**) نهج باسكييه في كتابه **أبحاث حول فرنسا** نهجاً تاريخيّاً وسياسيّاً محضاً رابطاً بين الأحداث المعاصرة وأبطالها، واستعان في ذلك بالأدب الّذي أخضعه لاستقصاء دقيق ودراسة ملموسة للنّصوص. وبذلك فتح مجالاً لظهور وشيوع مصطلح التبحّر العلميّ (Erudition)، كما اعتمد التّسلسل الزّمنيّ في دراسة الشّخصيّات المرموقة (أدبيّة، سياسيّة، اجتماعيّة). وربط ربطاً وثيقاً بين الأدب والسّياسة والقانون، فضلاً عن القضاء الّذي زاوله كمهنة وبين الأحداث التّاريخيّة والثّقافيّة. كما أنّه وضع لبنات نقد النّصوص حينما شدّد على ضرورة الاحتكاك المباشر بالنّصوص المدروسة. وأبان عن دربة ومراس في التّحليل والتّقييم ودراسة البيوغرافيات. انظر:

- Longeon (Claude) (1987), *Pasquier: un historien*, Allan Press, p.233.

[المترجم].

ولهذا السّبب سَمَّيْتُ عملي أبحاث (حول فرنسا)». انطلق العمل حوالى سنة 1560، وصدر الكتاب الأوّل من **أبحاث** في نهاية السّنة ذاتها. وأكبَّ على العمل فيه حتّى وفاته في 31 آب/ أغسطس 1615. واحتوت طبعة 1596 (إذ لم يَنْشُر أيّ كتاب ما بين 1565 و1596) على 6 كتب تناولت الكنيسةَ الكاثوليكيّة وتاريخ فرنسا من العصر الوسيط حتّى القرن السّادس عشر، والشّعر الفرنسيّ.

سارع باسكييه في كتابه الأوّل إلى التّنديد سلفاً بخطأ روَّج له الشّعر أو الأساطير، وأعني به الأصول الطّرواديّة للأمّة الفرنسيّة. نُحِسُّ، منذ البدايات، أنّ لدى المؤرّخ حِسّاً نقديّاً وحاسّةَ المنظور التّاريخيّ. ويحمل الكتاب الثّاني المنشور عام 1565 توجّهاً جديداً من خلال انكبابه على وصف آليّات نظام الحكم في فرنسا. مع باسكييه يبدأُ تاريخُ المؤسّسات. وقد أفاد التّاريخُ الّذي أنجزه عن المؤسّسة البرلمانيّة ومجلس الحسابات ومجالس أخرى كلَّ المؤرّخين تقريباً الّذين جاؤوا بعده وكتبوا على المنوال نفسه. ويُلاحَظ البونُ الشّاسع الّذي يفصلُ باسكييه عن الإخباريّين، لا فيما يتّصل بدراسة المصادر وكيفيّة استعمالها فحسب، بل فيما يتّصل، كذلك، باستخدام المعطيات المؤسّساتيّة والوثائق الأرشيفيّة. لقد كان باسكييه، على حد تعبير أحد الشّارحين: «أحد الأوائل الّذين فَطِنُوا إلى أنّ التّنظيم الدّاخليّ للبلاد هو الموضوع الحرِيُّ بالتّاريخ تناوله، شأنه في ذلك شأن الأحداث السّياسيّة والعسكريّة الكبرى» (بوتيّيه Bouteiller، 1945، 384).

وقد جمع باسكييه، قبل فولتير[*] (الّذي كان يسمّيه «العلاّمة باسكييه»)، في تاريخه للأمّة بين السّياسة والفنون والأدب. بل إنّه أضاف إلى ذلك عنصراً لطالما افتقر إليه التّاريخُ اللاحق، وهو دراسة **الظّاهرة اللسانية** *Phénomène linguistique*. وقبل تناول تاريخ الشّعرِ الفرنسيّ يخصّصُ باسكييه كتاباً لأصول بعض التّعابير التّصويريّة في اللغة الفرنسيّة. وليس في وسعنا إنكار الأهمّية الّتي تنطوي عليها دراسةٌ من هذا النّوع، في فحص مجموع تجلّيات الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة الفرنسيّة. لقد كان باسكييه الأوّل من بين رجال القانون والقضاء ـ شأنه شأن

(*) فولتير: كاتب وشاعر ومؤرّخ فرنسيّ، من أشهر مؤلّفاته: **الرّسائل الفلسفيّة** (1734) و**دراسات حول الأخلاق** (1756) و**المعجم الفلسفيّ** (1764). [المترجم].

مونتسكيو (Montesquieu)(*) فيما بعد ـ الّذين أتقنوا الرّبط، بعمق، في تأمّلاتهم التّاريخيّة، بين المؤسّسات السّياسيّة والأخلاق والفُنون. ولأنّه أَنَسِيٌّ كباقي أصدقائه رونسار (Ronsard)(**)، بيلو (Belleau)(***)، بونتيس دو تيار (Pontus de Thiard)(****)، دورا (Dorat)(*****) الّذين تفرّغوا، بادئ الأمر، للدّراسات القانونيّة، فقد ساهم في حركةِ الأفكار ورام، أُسْوَةً بهم، نَيْلَ شهرةٍ في حرفة الآداب. إنّ ما يبقى لافتاً للنّظر عند هذا المؤرّخ هو هذه البصيرة الثّاقبة الّتي يُدْرِك بها الأحداثَ المعاصرة وصانعيها أو المسؤولين عنها. من ثمّ فإنّه عالجَ محاكمةَ جان دارك (Jeanne D'arc)(******) وجاك كور (Jacques Coeur)(*******) حيث يعودُ إلى الينابيع الأصليّة، بصرامةٍ علميّةٍ لا تَقِلُّ عن الفصول الّتي تحدّث فيها عن أصدقائه وعن الأعمال الّتي خلّفوها[7].

وقد سار كلود فوشيه (Claude Fauchet)(********) على نهج صديقه إتيان باسكييه، فهما معاً انغمسا في تيّار النّهضة، وكان لهما الأصاحيب أنفسهم، وسافرا

(*) مونتيسكيو (1689–1755): كاتب فرنسيّ، من مؤلّفاته: **الرّسائل الفارسيّة** (1721)، **وروح القوانين** (1748). [المترجم].

(**) رونسار (1524–1585): شاعر فرنسيّ، تعمّق دراسةِ الآدابِ الإغريقيّة واللاتينيّة، وانضمّ إلى جماعة لابليّاد (La pléiade) تحدوه رغبةٌ إلى تجديد شكل وروح الشّعر الفرنسيّ. من آثاره: *lesodes* (1550), *les amours* (1552). [المترجم].

(***) بيلو (1528–1577): شاعر وموسوعيّ فرنسيّ، من مؤلّفاته: *La bergerie*. [المترجم].

(****) بونتيس دو تيار (1521–1605): شاعر فرنسيّ من جماعة لابليّاد، من آثاره *Erreurs amoureuses* (1546)، و(1582) *Le livre des vers lyriques*. [المترجم].

(*****) دورا (جان دينماندي) (1508–1588): شاعر وأنسيّ فرنسيّ، كان أستاذاً لرونسار ودو بلاي. من آثاره: **الأشعار اللاتينية**. [المترجم].

(******) جان دارك (1412–1431): بطلة فرنسيّة، قاومت الاحتلال البريطانيّ، فتمّ أسرها وإحراقها حيّة عام 1431. [المترجم].

(*******) جاك كور (1395–1456): رجل أعمال فرنسيّ، كان أحد كبار الطّبقة البورجوازيّة، ساهم في إنشاء مؤسّسات ماليّة وتجاريّة بفرنسا، وتقلد مناصبَ دبلوماسيّةً كبيرةً. [المترجم].

(7) جورج هرمان فاندروت: **إتيان باسكييه المنظَر الشّعريّ وأثره في مؤرّخي الآداب**، منشورات Marburg، يونغ، 1903، 38.

(********) كلود فوشيه (1532–1603): مؤرّخ وكاتب فرنسيّ. من أكثر المؤرّخين اعتناءً بالتّاريخ العريق للأدب الفرنسيّ. [المترجم].

إلى إيطاليا حيث تعرّفا هنالك على العلماء، وتأقلما مع منهجهم الصّارم في التّوثيق التّاريخيّ. وقد أتاح لهما القضاءُ عملاً وأوقاتَ فراغٍ كرّساها في إعداد مؤلّفاتهما التّاريخيّة. ولئن كان عمل باسكييه تاريخاً سياسيّاً بالدّرجة الأولى، فإنّ عمل فوشيه هو، قبل كلّ شيء، تاريخٌ أدبيٌّ (اللغة والشّعر والرّواية الفرنسيّة). هنا، بدأ الأدبُ في الانفصال، علانيةً، عن السّياسة.

وكما كان مفترَضاً، مال المتخصِّصون في دراسة هذين المؤرّخين إلى الانحياز إلى كاتبيهما. وتخطئ المقارنات والموازنات دائماً بسبب هذا التّوازن المستحيل للمزايا والعُيوب. وتؤكّد جانيت إسبنير-سكوت (Janet Espiner-Scott) أنّ فوشيه هو الوحيدُ الّذي «قرأ المخطوطات وأول من قدَّم لمحةً إجماليّةً عن ماضي فرنسا الأدبيّ واللسانيّ». وكتابه **الجامع في أصول اللغة والشّعر الفرنسيّين** «يسجّل في زمنه إحدى الخطوات الأولى في الدّراسات الأدبيّة» (إسبنير-سكوت، 1938، 234). ويتّفق كلّ من م.ج. مور، الّذي كتب أطروحة عن باسكييه، ود. تكيت الّذي نشر مختارات من رسائله، على التّنويه بالتّوثيق التّاريخيّ والأدبيّ الّذي «لا يكاد يَنْضَب»، بل وكذلك بالمنهج المستعمل من لَدُنِ كاتبهما. «لم تُخْطِئ الفراسةُ باسكييه في امتلاك العصر الوسيط لأدب واستلهام خاصَّيْن به، وأنّ القرنين الرّابع عشر والخامس عشر كانا يُمَثِّلان فترة انحطاط وانتقالٍ» (م.ج. مور، 1934، XIV-XII).

إذن، ينبغي علينا كذلك أن نختارَ ونُحَدِّد موقفنا، ولرّبما سيكونُ من الأفضل أن نُضيفَ إلى فوشيه ما كان يفتقرُ إليه باسكييه، ونُبَيِّن، بالتّالي، كيف انتعشَ المنهجُ التّاريخيُّ أواخرَ القرن السّادس عشر. ولا يبدو، في المقام الأوّل، أنّ كتاب **الجامع في عصور الغاليّين والفرنسيّين القديمة**(*) *Recueil des Antiquités gauloises et françaises* كان أوفرَ من حيث الحسّ النّقديّ وأضخمَ توثيقاً من كتاب **أبحاث حول فرنسا** لباسكييه. ولاشكّ أنّ فَضْلَ كتابه « **الجامع**. . . » عن كتاب

(*) يرى إسكاربيت أنّ كتاب **الجامع في عصور الغاليّين والفرنسيّين القديمة** من باكورة التّآليف الّتي تناولت بالتّحليل أشعار 127 شاعراً عاشوا قبل عام 1300. وهذا يجعل منه مرجعاً أساسيّاً للتّعرّف على الحركة الشّعرّية لتلك الفترة. لذا لم يتوان إسكاربيت في اعتبار فوشيه أوّل من أرسى دعائمَ إسطوغرافيا أدبيّة متماسكة. انظر:

- Escarpit R. (1958), *Histoire de l'histoire de la littérature*, La pléiade, p.1771.

[المترجم].

العصور القديمة هو الّذي أظهر فوشيه أوّل مؤرّخ للأدب الفرنسيّ. وليس ثمّة أدنى شكّ في أنّه كان، في الكتابِ الأخيرِ، أكثرَ عنايةً وتفصيلاً من باسكييه في كتابه **أبحاث حول فرنسا** *Recherches sur la France*. هناك قبل كلّ شيء ضخامةُ توثيقه للشّعر الفرنسيّ والشّعراء الفرنسيّين الّذين عاشوا قبل سنة 1300، وهو توثيق يفوق بوضوح توثيقَ معاصره. وليس مردُّ ذلك فحسب إلى أنّه يُغْني ملاحظاته البيوغرافيّة بالوقائع المتحقّق منها، بفضل المخطوطات العديدة الّتي قام بجمعها أو استعارتها؛ بل لأنّه كان يُكْثِر من الاستشهادِ بالشّعراء، مؤسّساً بذلك أوّل مختارات عن الشّعر الفرنسيّ في العصر الوسيط. وعلاوةً على ذلك فإنّ أحكامه الأدبيّة تستندُ دائماً إلى النّصوصِ ذاتها، الشّيء الّذي يسمحُ للقارئ بالمراقبة المستمرّة لصِحّةِ ملاحظات المؤرّخ وسلامتها. لقد كان فوشيه أوّلَ من اقترح **تحليلاً أدبيّاً** لمصادره ولمنتخبات المؤلّفين.

هذا المنهجُ الدّقيق إذن هو الّذي يقرِّب فوشيه من مؤرّخ معاصر للأدب، وربما أيضاً قلَّل جزئيّاً من مصداقيّته. والواقع أنّ اهتمام فوشيه بالبيوغرافيا يفوق اهتمامه بالتّاريخ، أي بالمؤسّسات وأحداث الفترة الّتي يدرسها. بدأ التّاريخ الأدبيّ مبكِّراً في إهمال السّياق الاجتماعيّ والسّياسيّ ليستقلّ بنفسه كياناً خاصّاً، باعتباره ذاتاً منفصلة. وكان باسكييه قد تفادى هذا العيب بعدم تغافله البتة عن المؤسّسات الّتي تصنعُ التّاريخ، على الأقلّ منها تلك الّتي توجِّه من مساره أو تغيِّر منه. إنّ تجديد باسكييه ليكمن، بالضّبط، في تشديده على العلاقات المباشرة القائمة بين تفاصيل الحياة الاجتماعيّة وبين تطوّر الفنون والأدب. وربّما كان فوشيه يقدِّم «سرداً نزيهاً ودقيقاً عن الأحداث». ذلك لأنّ تَبَحُّرَه كان أقلّ **سطحيّة** من تبحّر باسكييه (إسبنير سكوت، 1939، 352)، لكنّ ذلك لم يُسْعِفْه، إذ فصل، رغم أنفه، تاريخ الأدب عن أفضل مصادره التّفسيريّة. وكثيراً ما سيستخدمه القرن الثّامن عشر لصناعة مختارات شعريّة ومقالات **لتاريخ فرنسا الأدبيّ ومذكّرات مستخلصة من سجلّات الأكاديميّات**. وتؤكّد جانيت إسبنير-سكوت أنّ كتاب **الجامع لأصول الشّعر واللغة الفرنسيّين** هو أوّل مؤلَّف في بابه. وظلّ الكِتَابَ الوحيدَ للقرنين اللاحقين، وغدا فوشيه «إماماً في الدّراسات الأدبيّة للقرن الثّامن عشر» (إسبنير-سكوت، 1938، 235). ولا يُمْكِن التّغاضي عن هذا المصدر للإسطوغرافيا الأدبيّة في القرن الثّامن عشر، لأنه يُفَسِّر، مسبقاً وعلى نحو جزئيّ، السّبب الّذي جعلها

تنفصلُ عن الإسطوغرافيا السّياسيّة لتتخذَ لنفسها إطاراتٍ ومناهجَ خاصّة. من هنا يأتي اعتمادُ «جمهورية الآداب» كشكل من أشكال الدّولة داخل الدّولة، الّتي تعمل من أجل استقلالها وتؤكّد اندماجها في أجهزة الدّولة.

إنّ النّجاح الّذي أحرزته **الخزانات الفرنسيّة** لأنطوان دو فردييه (Antoine du Verdier)(*) ولاكروا دو مين (La Croix du Maine)(**) في القرن الثّامن عشر، المنشورة عام 1584 ليدلّ كثيراً على ما يدين به القرن المذكور للدّراسات الأدبيّة الّتي ابتدأت أواخر القرن السّادس عشر. ومنذ عام 1724 خطّط برنار دو لامونوي (Bernard de la Monnoye)(***)، عضو الأكاديميّة الفرنسيّة، لإعادة نشر تلك **الخزانات**، الّتي غدت نادرةً ومفقودةً، وتنقيحها وتحشيتها بملاحظات نقديّة. إلاّ أن تقدُّمَه في السن حال دون إتمام العمل، وبيعت المخطوطة الّتي تركها بعد وفاته. وقد عُثِر عليها، بعد أمدٍ طويل، عند كُتُبِيٍّ هولنديّ، ليبتاعها جامعُ تُحَف يُدْعى السّيد باري دو ميزيو (Paris de Meyzieu). ورأى ريكولي دو جوفيني (Rigoley de Juvigny)(::) المستشار الشّرفي لبرلمان مدينة ميتز، أنّ طبعةً جديدةً **للخزانات**، مرفوقةً بملاحظات م. دو لامونوي وبتنقيحات أخرى يعتقدُ ضرورة إضافتها يُعَدُّ، حتماً، عملاً ضروريّاً. ثم إنّه باشر عمليّة النّشر بتشجيع من أكاديميّة النّقوش الأثريّة والآداب الجميلة، وذيَّل الطّبعة بفهرس للكتاب والمواد يجعل تَصَفُّح المؤلَّف أمراً يسيراً(:::).

(*) دو فردييه، أنطوان (1521–1591): مؤرّخ فرنسيّ. من موسوعيّي القرن السّادس عشر، أشهر مؤلّفاته: **عقل فرنسا** (1551)، و**الخزانة الفرنسية** (1571). [المترجم].

(**) دو مين، لاكروا (1541–1612): مؤرّخ دينيّ وأدبيّ فرنسيّ. اهتمّ بتاريخ الكتاب والبلاغة والفصاحة. من مؤلّفاته بالإضافة إلى **الخزانة الفرنسيّة** كتاب **التّقاريظ** *(Les éloges)* (1591). [المترجم].

(***) دو لامونوي، برنار (1532–1589): مؤرّخ وكاتب فرنسيّ. من رُهبان سان مور ومؤرّخيهم. [المترجم].

(::) دو جوفيني، ريكولي (1526–1607): مؤرّخ أدبيّ. اشتغل بالقضاء، وألّف في تاريخ الكتّاب والأعلام كتباً كثيرة. [المترجم].

(:::) الإشارة هنا إلى طبعة ريكولي دو جوفيني (1772، 6 مجلّدات) الّتي جمعت بين الخزانتين في كتاب واحد، مع إغنائهما والتّعليق عليهما وحشوهما بملاحظات وتكميلات نقديّة موسّعة. وتجدرُ الإشارة إلى أنّ الخزانتين كانتا منفصلتين في الأصل. وتكهّن كلّ من =

ومن خلال هذه الطّبعة نظر القرن الثّامن عشر إلى عالِمي القرن السّادس عشر [باسكييه وفوشيه] مؤرّخين للأدب. ذلك ما يُشيرُ إليه بوضوح ريكولي دو جوفيني (1772، 19-92) في كتابه **خطاب حول تقدّم الآداب في فرنسا**: «أيُّ اعتراف، في الحقيقة، هذا الّذي لا تدين به جمهورية الآداب لرجال تفضَّلوا، من أجل خدمتها، بإعداد مضنٍ جدّاً لمجموعة كتب؟ لقد حافظوا، فضلاً عن ذلك، على اللوحة الحقيقيّة للأدب الفرنسيّ القديم، لوحة يمكن من خلالها أن نحكم إلى أيِّ مدى كان الأدب المذكور متألّقاً، خِصْباً، عالِماً. بيد أنّ ثمّة شيئاً جديراً بالملاحظة، وهو أنّ لاكروا دو مين ودو فيردييه، وهما مُرْغَمان، بحكم طبيعة عملهما، على إنزال جميع الكتّاب، دون تمييز، منزلة داخل **خزانتهما**، أمواتًا كانوا أم أحياء، معروفين أم مغمورين، كانا يعبِّران عن أسفهما عن إدراجهما لكتّاب يمكن لأعمالهم أن تعارِض الدّين والأخلاق الفاضلة، بسبب إباحيَّتِهم وإلحادهم» (**المقدّمة**، ج. I، 17-18). ومع ذلك نلاحظ، سلفاً، أحد عيوب ذلك العصر، حينما تُشدِّد مقدّمة **الخزانات** على غِنَى المذكّرات البيوغرافيّة للكتَّاب، وغزارة المؤلّفات المذكورة والاستشهادات المقدّمة عنها[8]. ومؤكَّد أن جُهْدَ التّجميع الّذي قام به البيبليوغرافيّون يستحقّ التّنويه والثّناء. وهو ما حدث في هذا العصر الّذي انصرف، أكثر من غيره، إلى تجميع المعارف الموسوعيّة. لكنّ هذه التّقديرات الحميميّة تندِّد، بصفةٍ خاصّةٍ، بنزوع العصر إلى **المعاجم** والخلط بين الموادّ والكتّاب المذكورين بها. فتاريخ الأدب ما زال هنا في بداياته الأولى. والسّبب أنّ

= لاكروا دو مين وأنطوان دو فردييه بمشروعهما من غير أن يتعارفا. فقد ظهرت خزانة لاكروا دو مين بباريس عام 1574، وظهرت خزانة دو فردييه في ليون عام 1585. وهي تهتمّ بالمؤلّفات، وتقدّم منتخبات عنها. وقد جرى ترتيب الكتّاب الفرنسيّين ورجالات الأدب والعلم والمترجمين وفق حروف الهجاء. وتشتملُ خزانة دو مين على 558 صفحة، وذيلت بفهرس منظّم ودليل أبجديّ للأسماء، فيما اشتملت خزانة دو فردييه على 1233 صفحة مذيّلة بملحق من 68 صفحة. كما تحتوي على فهرس منظّم وملحق للأسماء.
- Malcales (Louis-Noël) (1989), *La bibliographie*, p.26.

[المترجم].

(8) عند لاكروا دو مين «الكثرة الهائلة من الكتّاب الّذين حشدتهم والعدد الضّخم من المؤلّفات الّتي أشارت إليها» (ج III، ص1، **المقدّمة**). وعند دو فردييه: «مقتطفات المؤلّفات نفسها الّتي تستشهد بها» (ص VII).

الْخُطاطات الإسطوغرافية *Shémas historiographiques* لم تُستخلص، بوضوح، من جميع المذكّرات المخصّصة لكلّ هؤلاء المؤلّفين، أحياء كانوا أم أمواتاً. أضفْ إلى ذلك أنّ علمَ الأدب لا ينمازُ فيها عن باقي العلوم الأخرى، مادامت كلّها ممثّلة فيه: اللاهوت الأحكام القضائيّة، التّاريخ الطّبيعيّ، فلسفة اللغة، الفيزياء، الطّبّ... إلخ[9]. وأخيراً تنعدمُ الإشارة إلى مكانة وتأثير وقيمة كلّ مبحث من هذه المباحث المعرفيّة (أو المؤلّفين الممثّلين لها) في هذه المعاجم، ممّا لا يسمحُ بإقامة صلات فيما بينها ولا بينها وبين الوسط الاجتماعيّ الّذي تخاطبه وتتوجّه إليه.

إنّ العيب الأساسيّ في **خزانات** *Bibliothèques* لاكروا دو مين ودو فردييه لم يكن عيباً تاريخيّاً وإنّما كان نقديّاً. فالحيّز المخصّص للمؤلّفين لا يتناسبُ دوماً مع قيمتهم الحقيقيّة، كما لا يتناسبُ، بصفةٍ خاصّةٍ، مع المكانة الّتي استأثروا بها داخل التّطوّر الثّقافيّ والأدبيّ. فلئن خُصَّ مارك أنطوان موريه (Marc-Antoine Muret) بثلاث صفحات (ريكولي دو جوفيني، ج II، 74–76) فإنّ مؤلّفين، دونه أهميّة، قد حظوا بمثلها أو أكثر. وعلى سبيل المثال لم يكن لكليمان مارو (Clément Marot)[*] الحقّ سوى في فقرة عند لاكروا دو مين (ج I، ص156)، وفي صفحة عند دو فردييه (ج III، 387–398) الّذي يُكْثِر من ذكره (399، 409). والحال أنّ الرّغبة في إدراج جميع المؤلّفين يُفْضي إلى جرد جماعةٍ مغمورة، كان من الممكن، ولو في ذلك العصر، إقصاءُ معظمهم من اللائحة. إنّ البيبليوغرافيّ الّذي يجمعُ كلّ عناوين الكتب المنشورة لا يقوم، حتماً، بعملٍ مفيد. ذلك ما فُطِن إليه مبكّراً ولاحظه شارل سوريل (Charles Sorel)[**] سنة 1664، حينما وصف **الخزانتين** السّابقتين على خزانته قائلاً: «إنّ قليلاً من الشّهرة هو حظّ كاتب لا هَمَّ له سوى تصفُّح الصّفحات الأولى من الكتب كما صنع لاكروا دو مين في

(9) مثلما هو الشّأن في الصّحف الأدبيّة للقرن الثّامن عشر.

(*) كليمان مارو (1496–1674): شاعر فرنسيّ، ولد بكاهو. هاجر إلى مدينة تورين بعد الشّكوك الّتي حامت حول مساندته للإصلاحات في عهد فرانسوا الأوّل. أشهر دواوينه: **رسائل شعريّة إلى ليون مامي ورسائل شعريّة إلى الملك**. [المترجم].

(**) شارل سوريل (1600–1674): كاتب ومؤرّخ أدبيّ فرنسيّ. من آثاره إلى جانب **الخزانة الفرنسيّة**: كتاب **العلم الكونيّ**. كما أنّه خاض غمارَ الكتابة الرّوائيّة، فكتب أطولَ عملٍ روائيّ في القرن السّادس عشر، وهو بعنوان: *La vague histoire comique du trancion*، وفيه صوّر بعض الجوانب الاجتماعيّة في ظل حكم لويس الثّامن. [المترجم].

كلّ المواضع ودو فرديبه في بعضها. إذ يمكن أن يباشَر عمل كهذا من قبل كتبي عاديّ همَّه جمع العناوين والتّواريخ ليس إلاّ. فمن ذا الذي في حاجة إلى معرفة ملخّص عن عدد من المؤلّفات الرّديئة كما وردت أسماؤها في مثل تلك الفهارس، الّتي عُمِد فيها إلى تسميتها كلّها؟ إنّ من بين هذه الكتب ما يتعيّن، بالأحرى، إقصاؤه بدل تخليد ذكراه. وإنّه لمن الخطأ كذلك أن يشار إلى هذه الكتب دون إخبارنا عن ماهيّتها. وحتّى يُوَفَّق في ذلك تماماً ينبغي اتّباع نظام آخر غير نظام الخزانات الّتي تكلّمنا عليها منذ قليل، والّتي اقْتُصِر فيها على ترتيب أسماء الكتّاب على اختلافهم تبعاً للنّظام الألفبائيّ»(*) (شارل سوريل، 1664، 4). غايةُ سوريل كانت، إذن، مختلفةً تماماً؛ وهو ما عبّر عنه بصراحة.

مع شارل سوريل يتسلّل شكل من أشكال النّقد إلى التّاريخ الأدبيّ. فكما أنّه لم يكن يرومُ ذكر كلّ شيء، كان لا يرغب أيضاً في التّصنيف بحسب الموضوعات ولا أن يتناولَ جميعَ الموادّ. كتب يقول **(في خزانته)**: «لا يتعلّق الأمر هنا سوى بالكتب الخاصّة بالنّاس على اختلافهم، وبالأساس بتلك الكتب الّتي تُعنى بالآداب الجميلة: فبين هذه الكتب ثمّة اختيارات ينبغي القيام بها». وبين المؤلّفين أنفسهم يلجأُ سوريل إلى الفرز، غير محتفظٍ إلاّ بالّذين يستحقّون ذلك حقّاً. وتتمثّل مقاييسُ الاختيار في تلك الّتي تحدّدها حاجاتُ الجمهور القارئ، خاصّة منها ضرورة تثقيفه وتعريفه بـ«الكتّاب المجيدين» أي أولئك الّذين يحقّ لهم «المجد». هنا بدأ، سلفاً، انتقاء الكتّاب، وغدت مهمّةُ التّاريخ الأدبيّ الاحتفاظَ بالأسماء الكبرى وتخليدها. على هذا الخطّ سار سوريل في مؤلّفه اللاحق المنشور عام 1671: **حول معرفة الكتب الجيّدة أو فحص عدد من المؤلّفين**. في هذا الكتاب يُفصحُ سوريل بوضوحٍ

(*) تُجمع المصادر التّاريخيّة المتعلّقة بعصر النّهضة في أوروبا على اعتبار القرن السّادس عشر الشّرارة الأولى لظهور الأعمال الموسوعيّة الكبرى الّتي أرست دعائمَ صُلبةً في تكريس الوعي الثّقافيّ المتحرّر من سلطة الكنيسة الّتي دامت قروناً طويلة، ولم يكن الأدب (أو الآداب الجميلة (Belles lettres)) ـ وهي اللفظة الّتي كانت سائدةً آنذاك ـ سوى فرعٍ من فروعِ العلم بمعناه العامّ. لذا لن يستغرب المرء إذا وجد في تلك المؤلّفات الموسوعيّة المسمّاة بالخزانات أو اللوائح أو الفهارس حشداً من العلماء والأدباء والفلاسفة والقانونيّين... المعاصرين والقُدامى، مدرجين كلّهم داخل مفهومين هما: التبحّر العلميّ والمعرفة. ويختلفُ مؤرّخو الأدب في العصر الحاضر من ذوي التوجّهات الجديدة في التّاريخ فيما يتعلّق بالوضع الحقيقيّ للأدب وتاريخه داخل هذه الموسوعات. [المترجم].

تامٍّ عن **الحكم النّقديّ** الّذي يسمحُ بالاحتفاظ بالكتّاب وتصنيفهم وتمييزهم. أوّل المقاييس في «الحكم على الكتب» هو **العناوين** و**أسماء الكتّاب** و**مصداقيّتهم وآثارهم الأولى**. ثمّ هناك المقاييس الدّاخليّة، أي ما يسمّيه سوريل بـ «حكم الكتب على نفسها» وكذلك موضوعها الخاصّ (الفصل الأوّل). ومن الطّبيعيّ جدّاً أن يطيل الرّوائيّ سوريل الوقوفَ عند الرّوايةِ الّتي يقدّم عنها أوّل لمحةٍ تاريخيّةٍ في فرنسا.

ومع ذلك فالتّاريخ السّياسيّ الّذي أصبح منفصلاً عن التّاريخ الأدبيّ (بالمعنى النّقديّ للأعمال الأدبيّة) يعود ثانيةً إلى الواجهة في **خزانة** سوريل. إنّ فحصَ جميع الكتب «الّتي سُخّرت لتقدُّم لغتنا»، مرفوق بـ«دراسة خاصّة، حيث يوجد نظام واختيار وفحص لتواريخ فرنسا». تلك هي الغاية الّتي يقرّ بها المؤلّف، وإنّها لرغبةٌ عجيبةٌ هذه الّتي تمثّلت في ضمّ هذه الدّراسة للمؤلّفات «البيانيّة والفلسفيّة والدّينيّة والسّير الأخلاقيّة» إلى فحص المؤلّفات الأدبيّة. وهو ما يدلّ، مقدّماً، على أنّ **تواريخ ملوك فرنسا**، كما رواها سوريل، كانت متأثّرة بتقدّم الآداب. فالرّوابطُ هنا بين الأدب والسّياسة وثيقةٌ أكثر ممّا يمكن تصوّره. (سوتكليف Sutcliffe، 1970).

إنّ شارل سوريل أوّل من أرّخ لجنس أدبيّ محتقرٍ هو الرّواية. ومؤكّد أنّ عمله ذو صبغة دفاعيّة، لأنّ الكاتب يدافعُ، طبعاً، عن إحدى شواغله الخاصّة. غير أنّه يُتقنُ الرّبطَ بين مختلف مراحل تطوّر النّوع الرّوائيّ، بدءاً بالرّوايات الفروسيّة والرّعويّة، مروراً بالرّوايات البطوليّة والسّاخرة، وانتهاءً «بسخافة رواياتنا الأخيرة»[10]. ويدافعُ سوريل عن أمّهات الأعمال الرّوائيّة، في الوقت نفسه الّذي يعرضُ فيه لأسباب الرّقابة على الرّواية في التّاريخ الحاليّ للنّوع. وثمة في دفاعه تثمين نقديّ للعديد من الرّوايات المعاصرة، وبصفةٍ خاصّةٍ دفاع عن «الرّواية الكوميديّة»، مثلما أوضح معالمها بنفسه. لقد تمّ الكشف في هذا المؤلّف عن شكل نقديّ «غير كلاسيكيّ» وعن مناهضة لدوغمائيّة لا تتطابقُ مع التّعبير الملائم عن القواعد الكلاسيكيّة. وليس هنا فقط مكمن الأصالة عند سوريل، إذا ما تحتّم منحه أصالةً بين كلّ الّذين ساروا، قبل بوالو[*] (Boileau)، في الاتّجاه نفسه. إنّ

(10) خاصّة حينما يهاجمُ «القصص القصيرة وروايات هذا القرن، الإباحيّة والماجنة».

[*] بوالو (1636–1711): شاعر فرنسيّ، ولد بباريس، من آثاره: **الأهاجي والفنّ الشّعري** (1674). وضع قواعدَ صارمةً في كتابة الشّعر من خلال أشعاره الّتي جمعها في الكتاب الأخير. [المترجم].

لاكروا دو مين و دو فردييه لم يقدِّما سوى خُطاطةٍ أوّليّة للتّاريخ الأدبيّ، تاركين للقرّاء واجب الحكم على الكتّاب، بل جمعهم بطريقة تختلفُ عن التّرتيب الألفبائيّ. لقد كان الحكم النّقديّ غائباً في مؤلّفيهما، بحيث أنّهما كانا يفرضان إطارات وأسماء، مثلما كانت الدّراسات، منذ عصرهم، تكرّر أفكاراً شائعةً، وبحيث أنهما كانا يحرّفان التّاريخ الأدبيّ بالقدر نفسه الّذي يحرّفان به تواريخ الأدب الّتي تحول دون تأمّل القارئ، معترضة بينه وبين العمل الأدبيّ، وفاصلة إيّاه عنه، من خلال منحه مختصراً لأجل تأويله. وبإدخال شارل سوريل للنّقد في التّاريخ، بل ولنقد شخصيّ في تاريخه للرّواية يكون قد وجّه النّوع في مساره الطّبيعيّ، ويكون بذلك قد وضع بذورَ أزمة مؤرّخي الأدب، الّذين يدّعون أنّهم نقّاد أيضاً، دون أن يعلموا بتاتاً متى يبدأون مؤرّخين ولا أين تنتهي وظيفتهم نُقّاداً.

إنّ القرنَ السّابعَ عشرَ هو قرنُ النّقد بامتياز. ومع ذلك لم يكن نقد الأعمال الأدبيّة يُختزلُ في هذا العصر، كما يقال غالباً، في قواعد بوالو ومقدّمات راسين، ولا في الجدال الّذي حام حول مسرحيّة **لوسيد** *Le Cid*(*) لينتهي بمعركة القُدماء والمُحدثين(**). لقد كان هناك، سلفاً، نقَدَ نصّيّ يقترحُ بعض المقاييس لتحليل

(*) مسرحيّة لكورناي Corneille ظهرت أواخر سنة 1636، وقد أثارت عند صدورها جدلاً كبيراً ارتبط بصفة خاصّة بالتّشكيك في أصالتها ونسبتها إلى المؤلّف. فقد كان النقّاد يكبرون عليه هذا العمل الفذّ، ولا يتوقّعون مثله منه. ونظراً للنّجاح الّذي لاقته المسرحيّة، فقد انهالت الانتقاداتُ على كاتبها، واتّهم بسرقته لمضمون المسرحيّة من الأدب الإسبانيّ، وتزعم هذا الاتّهام الكاتبة المعروفة سكيديري (Scuderi). ولم يُخفِ كورناي من جهته مسألة الاقتباس، غير أنّه لفت الانتباه إلى نواحي الإبداع في عمله، وممّا قاله بهذا الصّدد: ''لست مديناً بشهرتي إلاّ لنفسي''، مبرّراً بذلك تصرّفه في مضمون المسرحيّة وصياغتها على نحوٍ متميّز. [المترجم].

(**) اصطبغ الصّراع بين القُدماء والمُحدثين في بداياته بصبغة دينيّة مسيحيّة، حيث كان الصّراع دائراً حول صلاحيّة أو عدم صلاحيّة استثمار معطيات الدّيانة المسيحيّة في الفنّ. وظهرت في القرن السّادس عشر كتبٌ عديدةٌ بُنيت على أسس «المدهش المسيحيّ»، فقد كتب مونكر ستيان وبارتاس وديماريه مآسي وقصصاً ملحميّة يستلهمون فيها الدّيانة المسيحيّة، معتبرين ذلك خطوةً نحو التّجديد. إلاّ أنّ بوالو هاجم هذه المحاولات باسم الدّين المسيحيّ نفسه، بدعوى أنّ مزج الأشياء المقدّسة بغايات الفنّ فيه تدنيس لها. هذا الصّراع يُحدّده بعض مؤرّخي الأدب بين (1669–1685). بعد ذلك انتقل الصّراع إلى السّاحة الأدبيّة، وكان الممثّلان الأساسيّان لهذا الصّراع هما شاربانتييه (Charpentier) =

الأعمال الأدبيّة، القديمة منها، بصفة خاصّة، وكذلك الحديثة. ففي سنة 1666 كتب القَسُّ غالوا (Gallois) في مقدّمة «**صحيفة العلماء**» *Journal des Savants*

= (1702-1620) وشارل بيرّو (Charles Perrault) (1628-1703). الأوّل دعا إلى اعتماد اللغة الفرنسيّة بدلاً من اللاتينيّة الّتي كانت تُحاط بنوع من القداسة المطلقة. أمّا الثّاني فقد كرّس سلطة المحدثين وتفوّقهم على القدماء، وكتب في ذلك قصيدةً طويلةً سمّاها «عصر الملك لويس العظيم»، مشيداً بالكتّاب والشّعراء المعاصرين له، حاطّاً من قيمةِ هوميروس وساخراً من ذوقه الّذي يَمجّه الفرنسيّون. وانضمّ فونتنيل (Fontenelle) إلى بيرّو وكتب كتابه الهامّ: **استطراد عن القدماء والمحدثين** (1688). فيما كتب بيرّو سلسلةً من المقالات من سنة 1688 حتّى 1697، جُمعت بعد ذلك في أربعة مجلّدات ضخمة وسمّاها: **الموازنات** *parallèles*. ويمكن القول عُموماً إنّ أصحاب هذا الاتّجاه قد سموْا بسلطة العقل، والعقل يدين القدماء. أمّا أصحاب الاتّجاه المعارض فهم القدماء الّذين يتزعّمهم بوالو الّذي انطلق من فكرةٍ بسيطةٍ مفادها أنّ ثمة ذوقاً سليماً عند كلّ النّاس وفي كلّ العصور، وإنّ سلامة الذّوق السّليم تقاس بمدى ملاءمته لحكم الأجيال السّابقة. وعليه، فإنّ القدماءَ أساتذةٌ في هذا الميدان بفضل الكمال الّذي يميّز أعمالهم العظيمة من جميع الجوانب (الخيال، الأسلوب، الجمال، المضمون...).

ويقدّم بوالو نموذج بندار (Bendar) الشّاعر اليونانيّ، محاولاً الكشف عن جوانب عبقريّة الشّاعر الّتي يندر أن يوجد ما يضاهيها في عصره. وقد جمع بوالو أهمّ آرائه في تمجيد القُدماء في كتاب هامّ أسماه: **ملاحظات عن لونجين** الّذي ظهر في تسع مقالات سنة 1694. أمّا المظهر الأخير لهذا الصّراع فكان مع محاولة ترجمة **إلياذة** هوميروس إلى اللغة الفرنسيّة، إذ أنجزت مدام داسييه (Mme Dacier) ترجمةً **للإلياذة** أوضحت فيها عجزَ اللغة الفرنسيّة المعاصرة لها عن مضاهاة سموّ تعابير وأسلوب هوميروس، واصفة إيّاها بالقُوّة والتّناغم وحسن السّبك، وعظمة العبارات، وأن كتّاب عصرها لم يكونوا ليتوصّلوا إلى ينبوع الكمال سوى بتقليدهم للقدماء، وأنّ في البعد عن هؤلاء والازدراء بهم فساداً للذّوق. وفي مقابل ذلك أنجز لاموت (La Motte) (1677-1731) ترجمةً أخرى **للإلياذة** اختزلها في اثني عشر نشيداً (chants)، وأخضعها لذوق الجمهور الفَرنسيّ في عصره، مستخفّاً بهالة القداسة الّتي أُحيط بها، ووصف هوميروس بالشّاعر الّذي يجهل كلّ شيء عن القواعد، ولا يمكنه أبداً أن يرضي ''عصراً متنوّراً كعصرنا''؛ بل إنّ بعض العلماء المناصرين للمحدثين ذهب إلى حدّ التّشكيك في الوجود التّاريخيّ لهوميروس اعتماداً على مجموعةٍ من القرائن والأدلّة التّاريخيّة. حول هذا الصّراع انظر:

- Abry E. Audie, C. Crouzet (1912), *L'histoire de la littérature française*, éd. Didier, p.300.

- تيغم (فيليب فان): **المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا** (1967)، ت.ع.، ص91-93.
- كارلوني وفيللو (1984)، **النّقد الأدبيّ**، ترجمة: كاتي سالم، منشورات عويدات، ص14. [المترجم].

يقول: «يتعلّقُ الأمر بممارسة نوع من الطّغيان داخل إمبراطوريّة الآداب حينما نسمحُ لأنفسنا بحقّ محاكمة مؤلّفات الجميع. هذا ما سنسعى إلى الكفّ عنه مستقبلاً. فبدل أن يمارسَ النّاقد نقده الخاصّ يتعيّن عليه التشبّث بالقراءة المثلى للكتب لكي يستطيع تقديم عرض عنها، يكون أكثر دقّةً من ذاك الّذي قُدِّم عنها حتّى الآن». وفي هذا الاتّجاه نفسه يسير تحذير كوزان (Cousin) ضمن عدد 17 تشرين الثّاني/ نوفمبر لسنة 1687. إنّ فحصَ الأعمال يقتضي، في الواقع، حكماً غالباً ما أُغتيظ منه، باعتباره **سُخريةً** أو **نميمةً**، من لدن الكتّاب سريعي الانفعال، أو أيضاً باعتباره تحاملاً أو تحايلاً من لدن المعاصرين. وكذلك إلى جانب **الصُّحف** الّتي تعتزمُ، كما كتب بايل في مقدّمة صحيفته «**أخبار جمهوريّة الآداب**»، الحكم على مؤلَّف ما «دون أيّ تحيُّز ومراوغة، بحيث يأمل المرءُ أن لا يغتاظَ أبداً من ذلك الحكم المعنيون به». (ع3، 1684، **تنبيه**) تتموضع **الخزانات** الّتي تُحجِمُ كليّاً عن إصدار أيّ حكم وهي تضطلعُ بالعمل نفسه، أي تقديم ومناقشة المؤلّفات العالمة. ذلك ما يُفصحُ عنه جان لوكليرك (Jean Le Clerc) في تمهيد **خزانته العالميّة والتّاريخيّة** (1، 1687، التمهيد) قائلاً: «ولكي يكونَ في مُكنة هذه الخزانة أن تحملَ بدقّةٍ عنوان: «خزانة تاريخيّة» فلن يقال أيّ شيء عن هدفها الخاصّ، ولن نقومَ سوى بسرد آراء الكتّاب». إنّ لفظة **تاريخيّة**، المكتوبة في النّصّ بخطّ مائل، تُشير إلى الفصل بين هذه الأنواع من المؤلّفات المسمّاة: **خزانات** وبين الصّحف الّتي تعتبر، بطبيعتها، **نقديّة**، وبالتّالي فهي محمّلة بأحكام. بيد أنّ الأمور ليست على هذا القَدْرِ من الوضوح كما يمكن أن يُعتقد. ففي عام 1685 وضعت «**صحيفة العلماء**» نُصْب عينيها كتابةَ «تاريخٍ كامل للفنون والعلوم». غير أنّ هذا التّأكيد القصدي ما فتئ أنْ فنَّدته تصريحات صحافيي **الصّحيفة** نفسها، أو بعض النّشرات الّتي ترمي إلى عدم التهرّب من ضرورة الحكم على الأعمال الّتي تتحدّث عنها. ولئن كانت «**صحيفة العلماء**» قد رامت في بداياتها «**استبعاد** هذه النّكهة الّتي أتقن (بايل) تعميمها في عصره، والّتي استبعدتها لطافةُ كتّابنا الفرنسيّين من الصّحيفة منذ تأسيسها تقريباً». (1685، 4). فإنّه، بُعيد ذلك، أي بدءًا من اللحظة الّتي تسلّم فيها ل. كوزان إدارة الصّحيفة (1687-1701) ومع خلفه القَسّ بنيون (Abbé Bignon)، سيتمّ التّغيير من سياسة الصّحيفة في هذا الصّدد. كتب بنيون: «هل ينتظر النّاس من صحافيٍّ ما غير ملخّصات مبهمة للفصول أشبه بموائد باردة

وجافّة؟ وهل سيكون الجُمهورُ الّذي نعمل لأجله راضياً إذا ما تركته مقتطفاتنا يتخبَّطُ في دوّامةٍ من الشّكّ ممّا يمكن أن تكونَ عليه قيمةُ كتاب، لا يقرأ عنه في الصّحف إلاّ عن قصد، أو يغامر بنفقة الشّراء أو يوفِّر عن نفسه وقت القراءة؟» (**صحيفة العلماء**، 1706، 485). وفي الفترة نفسها تقريباً يدعّم محرّر «**الصّحيفة الأدبيّة**» الموقف نفسه: «لقد استاؤوا من كوني أبيّن مكمن الضّعف عند الكتّاب في حكمي على المؤلّفات الّتي أقدّم عنها مَسْحاً مختصراً. لكنْ عليهم أن يعلموا أنّني لا أستطيعُ إعفاءَ نفسي من هذا الواجب دون أن أخونَ ضميري وأبتعدَ عن القوانين المتعارف عليها في الصّحافة». يتّضحُ من خلال هذا القول أنّ الصّحافة غدت عملاً **نقديّاً**، بمعنى الحكم على الأعمال وليس مجرّد تقييم (موضوعيّ) يقتصرُ على تلخيصات واستشهادات وتعليقات موجّهة نحو فهم المؤلَّف ليس إلاّ.

يفترضُ ذلك، إذن، ربط الصّلة بين المؤلّفات الّتي تنتمي إلى الشّاكلة نفسها ومقارنتها فيما بينها، رغم تباعدها في الزّمان والمكان. من ثمّ يرتسمُ في عمل الصّحافي لجوء أوّليّ إلى تاريخ الأعمال يجعل مهمّة النّاقد مرتكزةً على أسس صلبة. هكذا بدأت أيضاً هذه المهنة الجديدة **للمؤرّخ الأدبيّ** الّتي يتحدّث عنها القَسُّ بنيون في نصّ يهمّ، في الصّميم، مقصدنا، حيث يحاول، انطلاقاً من مدح لسلفه قام به م. دو ساسي (M. de Sacy)، تحديد واجبات الصّحافي-المؤرّخ «يلحّ م. دو ساسي أنّ على الصّحافي أن يُصدر منها حكماً بريئاً ومتواضعاً. ذلك لأنّه ليس أبداً قاضياً حَكَماً على الكتاب، بقدر ما هو مؤرّخ له لا غير. وتبعاً لـ م. دو ساسي نفسه فإنّ إحدى أولى واجبات **المؤرخ** هي **الأمانة**. وهل تكون أمانة تاريخ أدبي في توافق، دائماً، مع لطافة الّذين أدركتهم حرفةُ الأدب؟ أليس ما يميِّز المؤرّخ أكثرَ عن الخطيب المدّاح(*) هو طمس هذا الأخير لمكامن الضّعف لكي يُبرزَ المحاسن ليس إلاّ. وأنّ المؤرّخ، على النّقيض من ذلك، يكشفُ، علَناً، مكمن العيوب والفضائل؟ يجب الاعتراف بذلك. فأن يكتب المرء على نحو يمتنع فيه عن إصدار أيّ حكم، ولو كان الحكمَ الأكثر براءةً والأكثر تواضعاً،

(*) الخطيب المدّاح شخصيّة تُسبغ على الممدوح صفاتٍ وخصالاً قد لا تكون فيه، مقابل ما يُسبغه الممدوح على الخطيب من جزيل العطايا. ودلالة المصطلح قريبة جدّاً من مصطلح المدح التكسّبي في تراثنا النّقديّ العربيّ. [المترجم].

يعني، مع ذلك، الحفاظ على أمانة المؤرّخ. وهذا فنّ أقلّ شيوعاً ممّا قد يُعتقد. وتلك مهارات يمكن للعقول المميّزة تخيُّلها، فيما يُجهد الحسّ الماديّ نفسه في احتذائها». (**صحيفة العلماء**، 1708، 7).

لن يكون لهذا النّصّ المتحفِّظ، أيّ صدى فيما بعد. فصحافيّو الأدب هم أيضاً، وقبل كلّ شيء، نُقّاد. وإذا كانوا يلامسون الحاضرَ أو الماضي، فمن أجل الحكم على قيمة مؤلّفات العلماء والكتّاب الّذين يُعتبرون مادّة التّاريخ الأدبيّ. وتطالب **مذكّرات تريفو** (Trévoux) للصّحافيّ الأدبيّ بهذا الحقّ في **النّقد**: «نحن لا نستطيعُ إعفاء أنفسنا من إدخال النّقد في مقتطفاتنا. إنّ التّصرّف، بخلاف ذلك، يعدّ إخلالاً بواجباتنا الأساسيّة جدّاً، وخيانة لقرائنا الّذين يهتدون بخطونا في معرفة الكتب». (ج1، 1712، ص2). كما تُشير «**الصّحيفة الأدبيّة**» (ج1، 1713) في مدينة **لاهاي** وصحيفة «**أوروبا العالمة**» (1718) إلى نيّتهما في «تفسير ما نجده من الجُودة والرّداءة في أيّ كتاب دون مواربة»، بمعنى، توضح صحيفة «أوروبا العالمة»، أن «**نُصدر حكماً**». (ج1، 1718، صXIII). ويعبّر دونيس كاموزا (Denis Camusat)، بوضوح أكثر، في إحدى تنبيهاته ضمن كتابه: مذكرات تاريخيّة ونقديّة: «سوف نستَعملُ ذلك الحقّ الذي حازه الصّحافيّون للتّعبير بحريّة عن آرائهم. لن يجادلهم أحد في هذا الحقّ. ومادامت هذه الحريّة لم تتجاوز حدودها المرسومة فهي خليقةٌ بكلّ ثناء». (ج1، 1722، ص7). وقد بدأ هذا الحقّ الّذي طالب به النّقد في إثارة غيظ الكتّاب، كما توحي بذلك ملاحظة غرانيه (Granet) التّالية: «لم تعد ضرورة النّقد مشكلةً بالنّسبة للقرّاء النّبيهين، **وإنّما هي مرفوضةٌ فقط عند عدد من الكتّاب، الغيورين جدّاً على سمعتهم الأدبيّة** (...)». (**تأمّلات حول الآثار الأدبيّة**، II، 1737، ص3). وربّما لهذه الأسباب نفسها وضع القَسُّ بريفوست (Prévost) ـ في كتابه: **المحاسن والمساوئ** ـ «**النّقد في مصافّ الواجبات الرّئيسيّة لصحافيّ ما**». (ج VII، 1735، ص4).

لقد كان بايل(*)، وعلى نحو غريب جدّاً، أوّل من عدَّل من قواعد اللعبة وجعل من هذه الفعاليّة مسألةً نظريّةً جماليّةً، لا أخلاقيّة. وقد ساعدت «النّكهة»

(*) بايل (1647-1706): كاتب فرنسيّ. أشهر مؤلّفاته: **المعجم التّاريخيّ والنّقديّ** (1697-1699). [المترجم].

الّتي كان يُضفيـها بايل على كتاباته (1684، *dixit le mercure galant*، تنبيه) بنصيب في الخروج من الدّائرة المغلقة للصّالونات لإحلالها لا في السّاحة العامّة، بل بين الكتّاب أنفسهم. ولهذا أحصى القَسّ دي بوس (Du Bos)، بحسب أنطوان آدام (Antoine Adam)، في باريـس عام 1696: «مائتي حانة ـ مقهى» حيث كان يجتمعُ الكتّاب وجمهورهم. ويواصلُ آدام: «لم يعد اجتماع الكتّاب يتمّ بحضرة سيّدة البيت وأصدقائها، بل أصبح، من الآن فصاعداً، فيما بينهم. لقد أصبحت مناقشاتهم أكثر حريةً، وأمكنهم أن يُثيروا موضوعاتٍ أقلّ سطحيّة ولم يعودوا يُقيمون وزناً للآداب العامّة». (آدام، ج5، 27، ع1). وإذا أمكن لصراع القُدماء والمحدثين أن يظهر، فنحن مدينون بذلك أيضاً إلى هذه التّحوُّلات في المجتمع الأدبيّ وإلى التّفتّح الفكريّ والجدّية الّتي طبعوا بها المناقشات. من ثم يفسّر، جزئيّاً، النّجاح الّذي أحرزه لابروييـر (La Bruyère) وفينيلون (Fénelon) اللّذان لم تكن كتاباتهما لتروق أبداً عقليّة الصّالونات. والشّيء نفسه ينطبقُ على بايل وفونتونيل اللّذين ساهما، في نهايةِ القرن، في نموّ وعي أدبيّ وفلسفيّ وعلميّ، ممّا كان يعدّ شكلاً من أشكال المزج الغريب بين حريّة رجلِ العلم وحصافةِ رجل الآداب.

سوف يكون من قبيل المجازفة إرادة تحديد التّاريخ الأدبيّ بدقّة (مفهوماً وطبيعةً ومسعى. . . إلخ) في القرن الثّامن عشر، في فترة أخذ يتشكّل فيها، بوضوح، داخل الأعمال البارزة[11]. ومع ذلك سنحاولُ الوصول إلى نمذجة عامّة لهذه المؤلّفات انطلاقاً من اتّجاهين أساسيّين بالنّسبة لها: **الاتّجاه البيوغرافيّ والاتّجاه البيبليوغرافيّ**. لكن قبل ذلك يجب النّظر إلى الكيفيّة الّتي برز بها هذان

(11) حول «أصول التّاريخ الأدبيّ» هذه نُحيل على مؤلّفين: الأوّل لكلود كريستين (Claude Cristin): **في أصول التّاريخ الأدبيّ** (منشورات جامعة غرينوبل، 1973) والثّاني لبيتر بروكمير: **كتابة تاريخ الأدب من كلود فوشيه حتّى لاهارب** (أكاديميّة ڤيرلاغ، برلين، 1963). وسنهتدي بهذين المؤلّفين اللذين يعتبرُ الثّاني منهما تاريخاً لمؤرّخي الأدب مع ملخّص لمؤلّفاتهم. فيما يعتبرُ الأوّل سلسلةً من التّأمّلات حول مشاكل التّاريخ الأدبيّ في القرن السّابع عشر والثّامن عشر: **الصّور التّنقيصيّة لقيمة الأديب، جمهوريّة الآداب تحتفلُ برجالها المشاهير، الأدباء والمجتمع أواخر القرن السّابع عشر**. ويسعى الفصل الثّاني من المؤلّف الأخير إلى تحديد أوّلي لمصطلحات: «الأدب»، «الأدبيّ»، «التّاريخ الأدبيّ».

الاتّجاهان، وبصفةٍ خاصّة، إلى ماهيّة العوامل الاجتماعيّة الثّقافيّة الّتي ترسخت انطلاقاً منها **نماذجهما**. إنّ الصّحف الأدبيّة الّتي تحدّثنا عنها أعلاه كثيراً ما ساهمت في تطوّر الخُطاطات الإسطوغرافيّة الموجودة في التّواريخ الأدبيّة الأولى. وفضلاً عن ذلك سيغدو التّاريخ، مع فولتير، بؤرةً لتجمّع المعارف، بما في ذلك الفنون الجميلة والآداب. ويدفعُ الموسوعيّون من جهتهم باتّجاه التّوثيق، الّذي سيأخذ، في التّاريخ الأدبيّ، بادئَ الأمر، مظهرَ تجميع للأعمال والكتّاب في **معاجم وفهارس**(*). وأخيراً لا يمكن التّغاضي عن إسهام رجال الدّين الذين كانوا، في معظمهم، كتّاباً للمؤلّفات الموصوفة بتاريخ الأدب: القساوسة غوجيه (L'abbé Goujet)، ديسفونتين (Desfontaine)، إريل (Irailh)، تروبليه (Troublet)، لامبير (Lambert)، دولا بورت (de la Porte)، إبريل (Hebrail)، دو لونشان (de Longchamps)، ساباتيه دو كاستر (Sabatier de Castres)، ماسيو (Massieu)، غرانيه (Grenet)، والرهبان المورستيّون (ومنهم السّيد ريفيه)، سيادة شودون، سيادة ليرون، البارنبيت جان - بيير نيسرون. وبين هؤلاء القساوسة كان ثمّة صحافيّون معروفون مثل غوجيه وديسفونتين وغرانيه وتروبليه. هناك، إذن، تداخل في الأنواع والاهتمامات.

وإذا شئنا رسمَ الخطوطِ العريضةِ لفرضيّة تطوّر التّاريخ الأدبيّ من عام 1715 إلى عام 1900 يمكننا الرّبط بين الصّحف الأدبيّة و**الخزانات الفرنسيّة** في القرن الثّامن عشر وبين التّواريخ الأدبيّة والنقديّة في القرن التّاسع عشر. فبين هذين الحدّين [الزّمنين] تبرزُ شخصيّتان لهما صلةٌ بالوظيفة الوسائطيّة للأعمال ويتقاربان جدّاً من حيث الخصائص: **الباعة المتجوّلون** *colporteurs*(**) (القرن الثّامن عشر) و**نقّاد الأدب**

(*) نُحيل مرّةً أخرى على كتاب **البيبليوغرافيا** للويس-نويل مالكليس وأندريه لريتي حيث يجد القارئ نماذجَ عديدةً من هذه الفهارس والمعاجم الّتي تتّخذُ شكل موسوعات. (انظر: التّرجمة العربيّة، ص22، 55). انظر كذلك:

- Cristin Claude (1973), *op. cit.*, p.35.

[المترجم].

(**) انتشرت ظاهرةُ الباعة المتجوّلين في أنحاء أوروبا منذ القرن الخامس عشر. فقد درج كبار النّاشرين على أن يرسلوا وكلاء إلى بعض المُدن الّتي ليس لهم فيها وكلاء يتكفّلون بمهمّة التّوزيع. أمّا في المدن الصّغيرة والقرى والأرياف حيث لم يكن الوضع يسمحُ لأصحاب المكتبات بالإقامة الدّائمة، فقد ظهر الباعة المتجوّلون الّذين لا يحملون معهم الكتب =

الصّحفي (القرن التّاسع عشر) من جهة؛ **والصّحافيون الأدبيّون** (القرن الثّامن عشر) ومؤرّخو الأدب (القرن التّاسع عشر) من جهةٍ أخرى. وفي وسع بعض التّفسيرات لهذه التّقاربات الّتي تبدو غريبةً للوهلةِ الأولى أن تلقي الضّوء على هذا المنظور.

ويبدو، قبل كلّ شيء، أنّ ثمّة قرابةً معيّنةً بين نشاط **الباعة المتجوّلين** للأدب الشّعبيّ في القرن الثّامن عشر (وفي القرن التّاسع عشر إلى غاية 1880 تقريباً) وبين **النقّاد الصّحافيين** الّذين هيمنوا على السّاحة الأدبيّة خلال العهد الإمبراطوريّ الثّاني: جول جانين (Jules Janin)(*) وسان-مارك جيراردان (Saint-Marc Girardin)(**) وبول دو سان فيكتور (Paul de Saint-Victor)(***) وغيرهم. فهم **نقّالون** (بمفهوم رينيه شار (René Char) أو **عابرو سبيل** («الكلمات عابرات سبيل الرّوح» يقول فيكتور هيغو) للأعمال الّتي تصدر، أي الأعمال المجهولة في القرن الثّامن عشر، وكذا أعمال الكتّاب المعروفين في القرن التّاسع عشر. فهؤلاء الكتّاب يشكّلون همزةَ وصلٍ بين الكتاب المطبوع (والمنشور من قبل ناشر معيّن) وبين الجمهور: أي الجمهور الشّعبيّ للباعة المتجوّلين المكوَّن من جماعات (أمّية في غالب الأحيان) تبدع، بحسب جينيفياف بوليم (Geneviève Bollème)، أدبها الخاصّ،

= وحدها، بل وكذلك الصّور الدّينيّة والكتب المقدّسة. وقد نشطت هذه الحركةُ لعدّة عوامل أهمّها تهرّبها من أداء الضّرائب. وقد تزايد عددُ الباعة المتجوّلين في فرنسا بصفةٍ خاصّةٍ في النّصف الثّاني من القرن السّادس عشر، وامتهن الحرفة عدد كبير من النّساء والأطفال؛ لكنّ محاولات عديدة بُذلت لمنع بيع الكتب بهذه الطّريقة وجعلها حكراً على أصحاب المكتبات، وبالتّالي ترسيم نوع من البيع عن طريق التّجوّل وجعله مشروعاً. ونظمت حملات ضد غير المترسّمين لتماديهم في بيع الكتب المحظورة والمقالات الانتقاديّة... إلخ. فأحرق الذين ضبطوا متلبّسين في جريمة بيع كتب الهرطقة، بينما أودع آخرون سجن الباستيل في فرنسا خلال القرنين السّابع عشر والثّامن عشر لقيامهم ببيع المقالات المعادية للسّلطة الملكيّة. [المترجم].

(*) جول جانين (1804-1874): ناقد دراميّ فرنسيّ. ولد بسانتتيين، شغل منصب مدير صحيفة «Journal des débats». [المترجم].

(**) سان-مارك جيراردان (1801-1873): كاتب ورجل سياسة فرنسيّ، أشهر مؤلّفاته: **دروس في الأدب الدّراميّ**، وقد ألّفه ضد النّزعة الرّومانسيّة وطروحاتها. [المترجم].

(***) بول دو سان فيكتور (1827-1881): مقالاتي وناقد فرنسيّ. ولد بباريس، كاتب دراسات عديدة حول تاريخ المسرح. [المترجم].

ومن جمهور بورجوازيّ منحدر من الطّبقة البورجوازيّة المتوسّطة والصّغرى، بل والمشتملة على جزءٍ من البروليتاريا في القرن التّاسع عشر، بل إنّ جيرار ديلفو وآن روش يَريان وجود علاقة بين اختفاء الباعة المتجوّلين وبين مَقْدَم النقّاد المحترفين: «في الوقت الّذي يغيِّر مفهوم الجمهور من مقياسه (. . .) يغيِّر من طبيعته: لقد فقد القارئ الشّعبيّ الاتّصال المباشر مع مراسل الكتبيّ النّاشر، ولم يعد المنشور بالنّسبة إليه مرادفاً لورقة منفصلة أو تقويماً أو كُتَيِّباً، بل غدا كتاباً بالمفهوم المعاصر للكلمة، فكيف لا يبحثُ هذا الجمهور اليوم عن وسطاء جدد كلّما رغب في شيء آخر غير حُصّته من الرّواية المسلسلة». (ديلفو و روش، 1977، ص30). ماذا، إذن، عن صحافيّي الأدب في القرن الثّامن عشر، وعن مؤرّخي الأدب في النّصف الأخير من القرن التّاسع عشر؟ إنّهما يتقاسمان، على صعيد تقديم الموادّ والأدب، الاهتمام بأعمال الكتّاب فقط، وبالمعنى الدّقيق، تلك المؤلّفات المنتقاة عبر الزّمن والّتي أصبحت من الممتلكات الثّقافيّة للأمّة بقدر ما هي، في الوقت نفسه، تعبير عن **عبقريّتها**. ويتكوّن جمهورُها، المقتصِر في القرن السّابع عشر على البورجوازيّة الكبرى وعلى الفلاسفة، من أفراد مثقّفين يقومون، في مُعظم الأحيان، بتخزين الكتب داخل مكتبات خاصّة. وفي النّصف الأخير من القرن التّاسع عشر، وموازاة مع «عمليّة تعليم القراءة والكتابة للطّبقات الشّعبيّة الّتي تمّت بنجاح ما بين عامي 1880 و1914»، والإنشاء المنظّم للمدارس في ظلّ ملكيّة تموز/يوليو عقب صدور قانون غويزو (Guizot)(*)، وأخيراً بعد سنة 1880، وبفضل إحياء التّعليم العالي، خاصّةً في حقل الآداب، (أ. بروست (A. Prost)، 1968، 230) نشأ جُمهورٌ جديدٌ، متميّز وجامعيّ، تخاطبه مختصرات (وكتّاب) تواريخ الأدب. ويعتبر جميع هؤلاء الكتّاب، أو جلُّهم، أساتذة في الجامعات أو المدارس الثّانويّة. إذن، فهم طبقة **متخصّصة**، مثلما كانت عليه طبقة صحافيّي الأدب في القرن الثّامن عشر. وإذا ما كانت التّشابهات لا تقفُ عند هذا الحدّ، فيبقى، على الأقلّ، أن هاتين الفئتين من المتخصّصين تقدِّمان، حال كلامهما على الأدب أو الأعمال [الأدبيّة]، اختلافات جديرة بالملاحظة، على المستوى الدّلاليّ على الأقلّ.

(*) غويزو (1787-1874): رجل دولة ومؤرّخ فرنسيّ. كان وزيراً للتّعليم العُموميّ. اشتهر بإصلاحاته التّعليميّة والسّياسيّة الكبرى الّتي مهّدت لثورة 1848. [المترجم].

إنّنا لم نكتب بعد تاريخاً لكلمة **أدب**(*)، الّتي طبعت مفاهيمها، دون شكّ، تبعاً للعصور، **تطوُّر** المؤسّسات والأفكار والجماعات الأدبيّة. إنّ التّعريف الدّقيق الّذي يقدِّمه بول فاليري (Valéry) للأدب باعتباره «تأمّلاً نظريّاً وتطويراً لبعض الخصائص اللغويّة الأكثر حيويّة وفعاليّة عند الشّعوب البدائيّة» (فاليري، 1957، ص1423) لتعريفٌ أبعد ما يكون عن ذاك المعترَف به ضمنيّاً في القرن الثّامن عشر. ويؤكّد فولتير أنّ **الأدب** «من بين المُصطلحات الملتبِسة الأكثر تواتراً في جميع اللغات». ولئن اتّضحت الكلمة في بعض العصور، فإنّها عادت لتصير، اليوم، ذلك المفهوم المزدوج الّذي يسمّيه بيير كونتز **التحوُّل الحديث لعلم الانزياح**، مُفضياً إلى تقنيع الواقع و«إنقاذ الصّورة الطّبيعيّة للإنسان وتقديم المعيار الاجتماعيّ القائم باعتباره **طبيعيّاً**، والحيلولة دون طرح بعض المشاكل». (بيير كونتز، 1970، ص156-157).

وطوال النّصف الأوّل من القرن الثّامن عشر كان الأدب يدلّ على **التبحّر والمعتقد**(**) مثلما نجد في **معجم الأكاديمية** لعام 1694، أو على «المعتقد

(*) ارتبط مفهوم تاريخ الأدب ولأمد طويل بأسماء الأدباء أكثر ممّا ارتبط بالأدب نفسه كمفهوم يختلفُ باختلافِ عصوره وتلقّيه. لذا كان المؤرّخون أحرصَ على تخليد الأسماء من خلال تقديم تفاصيل حياتهم ومنتخبات عن أعمالهم، وأفاضوا في الحديث عن علاقة الأدب بالمجتمع والمؤسّسات الخارجة عنه، متناسين التّطوّر الوظيفيّ لكلمة أدب في علاقتها بالمتلقّين. وباستطاعتنا أن نقول فيما يتعلّق بأدبنا العربيّ إنّ تاريخاً لمفهوم كلمة أدب يكاد يكون منعدماً؛ أعني تاريخاً يُستمدّ من المفاهيم الأدبيّة وتطوّراتها وانتظامها عبر الزّمن. ولعلّ أحد الأسباب الّتي أدّت إلى ذلك هو غياب تصوّر متكامل لدى مؤرّخي الأدب العربيّ عن مكوّنات وعناصر هذا الأدب نفسه، الّذي ما يزال معظمه معلّقاً على رفوف المكتبات ينتظرُ التّحقيق العلميّ الرّصين. [المترجم].

(**) يقول كلود كريستين بهذا الصّدد: «ظلّ معنى كلمة «أدب» يعني في القرن السّابع عشر معرفة مجال خاصّ (رغم عدم وضوحه) وليس ممارسته. ولم يكن للآداب معنى ما إلاّ في إطار التبحُّر العلميّ العامّ الّذي تدلّ عليه الآداب نفسها. والحال أننا نلاحظ تحوّلاً في المفهوم مع بداية القرن الثّامن عشر حيث أصبحت كلمة «أدب» تستعملُ أحياناً للدّلالة على الآداب، لا باعتبارها معرفة للشّعراء والبلغاء والمؤرّخين؛ بل باعتبارها ممارسة حقيقيّة للشّعر والبلاغة والتّاريخ... إلخ. هذا المفهوم سُجّل تحديداً عام 1740 في مُعجم الأكاديميّة الفرنسيّة».
- Cristin Claude (1973), *op. cit.*, p.89.
تجدرُ الإشارة إلى أنّنا وضعنا «التبحّر العلميّ» مقابلاً للمصطلح الأجنبيّ «Erudition» رغم عدم استيفاء المقابل العربيّ لمعنى المصطلح. وكان طه حسين قد استشعر صعوبة ترجمة =

والمعرفة العميقة بالآداب» كما في **مُعجم تريفو** *Dictionnaire de Trévoux* (1721). وكما يلاحظ فإنّ مصطلحات: «المعتقد» و«المعرفة» و«التبحّر» لا تبيِّن الوضعَ الخاصّ بالأدب ولا ممارسته، بل تبيِّن معرفة هذا الحقل نفسه. والحال أنّه قبل التّخصّص في الآداب والآداب الجميلة (انظر مادة «الآداب» ضمن **موسوعة ومعجم الأكاديميّة**، ص1740) كانت اللفظة تشملُ الآداب والعلوم (إسكاربيت، 1970، ص265–266). وتبقى صفة «**الأدبيّ**»، شأنها شأن لفظة «أدب»، صفةً فضفاضة ومبهمة، غير واضحة. ومع ذلك يلاحظ نوع من الوضوح كلّما تقدّمنا في مسار القرن. وإذا ما لوحظ تغيُّر في عناوين الصّحف، حيث تحوّلت «أخبار الآداب» إلى «الأخبار الأدبيّة»، وأخيراً إلى «أخبار الأدب»، ناهيك أيضاً عن التغيُّر الّذي لحق عنوان المؤلّفات ذاتها: **مذكّرات الأدب، ثم مذكّرات أدبيّة**، فإنّه من السّائغ التّفكير في أن الصّفة المذكورة [الأدبيّ] تدرَك من خلال وصف لمكتوب يرتكزُ على موضوع واضح لم يعد، على الأقل، عُرضةً للغموض. هذا المجال الخاصّ أو المقترن بالأدب هو **الآداب**، باستثناء العلوم الّتي أُحيلت تدريجياً على حقلٍ آخر من المعارف الإنسانيّة. لقد كانت لفظة **أدب** في القرن الثّامن عشر تشمل، عند المتخصّصين، جميع **العلوم** المسمّاة، اليوم، **علوم الإنسان**، فيما اقتصرت لفظة **العلم**، شيئاً فشيئاً، على العلوم الدّقيقة والعلوم التقنيّة[12].

إنّ فكرةَ الأدب تتطوّر تبعاً لتطوّر المجتمع ذاته. ويُشير إضفاء طابع المؤسّسة على رجل الآداب، داخل ما يسمّى «**جمهوريّة الآداب**» République des lettres[*] باعتبارها جزءاً لا يتجزّأ من المؤسّسات الاجتماعيّة ـ السّياسيّة إلى تقدّم المفاهيم، ناهيك عن تخصّصها. كما يُشير، أحياناً، إلى اختزال تعسفيّ. وقد لا تعدو أن

= هذا المصطلح إلى اللغة العربيّة حينما قال في كتابه «في الأدب الجاهليّ» وهو يتحدّث عن مراحل وخطوات المنهج التّاريخيّ في الأدب: «(...) فإذا أفرغت من هذا كلّه فاستكشفت النصّ وحقّقته وفسّرته واستخلصت خصائصه ومميّزاته، مستعيناً في هذا كلّه بهذه العلوم المختلفة الّتي يجمعها لفظ أجنبيّ لا أعرفُ كيف أترجمه إلى العربيّة (Erudition)». (انظر: **في الأدب الجاهليّ**، دار العلم للملايين، ص50). [المترجم].

(12) حوالى عام 1750 تحدّث دالمبير ''عن الأدباء المهتمّين بالعلوم الدّقيقة'' ممّا يفترض وجود حقلين ينفصل نشاط أحدهما عن الآخر.

(*) مصطلح ظهر في القرن السّادس عشر، ويدلّ على المؤسّسة الّتي تحتضنُ رجال الأدب تعبيراً عن الدّور التّنظيميّ والمؤسّسيّ الّذي يمكن أن يضطلعوا به داخل الدّولة. [المترجم].

تكون **جمهورية الآداب** سوى مجتمع من الكتّاب المجرّدين من أيّ سلطة، والّذين تمنحهم الدّولة أو المجتمع اسماً مزيّفاً مطابقاً لإطار مؤسّسي مزيّف. إنّ **جمهورية الآداب** تعبيرٌ خادعٌ أشبه بالسّراب. فالحقوق محدودةٌ دائماً من خلال الأهميّة النّسبيّة للكتّاب، ومن خلال حساسيّة السّلطة السّياسيّة الحقيقيّة حيالهم.

تمثّل إحدى نشاطات مواطني جمهوريّة الآداب، أي **التّاريخ الأدبيّ**، في القرن الثّامن عشر، في تفريع للتّاريخ الدّنيويّ أو المدنيّ. ويقدّم كتاب **عصر لويس الرّابع عشر** لفولتير (1751)، الّذي سنرجئُ الحديث عنه إلى ما بعد، مثلاً رائعاً عن مثل هذه الأهمّية النّسبيّة. ومع ذلك تفرضُ علينا الأهميّة الكمّية للمؤلّفات في هذا المجال استثناء فئة منها بين الأنواع البيبليوغرافيّة لتلك الفترة. ففي عام 1719 كان التّاريخ الأدبيّ يمثّل 4% من مجموع المؤلّفات الّتي أشارت إليها **خزانة فرنسا التّاريخيّة** لصاحبها ب. لولون (P. Lelong). وإذا جمعنا كلّ المؤلّفات الّتي لامست، من قريبٍ أو بعيدٍ، تاريخ الأعمال والكتّاب (فهارس، معاجم، خزانات، تواريخ، مذكّرات، دراسات، مختارات، صحف، مجلّات... إلخ) فإنّ النّسبة سوف ترتفعُ لتصل إلى أعلى نقطة في المنحنى، أعني ما يعادل 11% من مجموع الإنتاج «الأدبيّ»(*).

يُفسَّر تطوُّر هذه الكتابات بفعل مجتمع لَمَّا يزل عصامياً. لقد وضع كتّاب المؤلّفات، خاصّة كتّاب **الخزانات**، نُصْبَ أعينهم ثلاثةَ أهدافٍ على الأقلّ:
1 - تعليم وتثقيف جمهور مزدوج: أ) أولئك الذين نسوا اللغتين الإغريقيّة واللّاتينيّة اللّتين تلقوهما بالمدارس الثّانويّة، ولم يعد باستطاعتهم قراءة القدماء في نصوصهم الأصليّة. ب) «جماعة الأشخاص الّذين لم يتردّدوا بتاتاً على المدارس الثّانويّة» المتعطّشين لمعرفة وتعلّم أشياء مفيدة وممتعة. ويشيرُ «الخطاب التّمهيديّ» لكتاب

(*) يمثّل هذا التّطوّر تحوّلاً في مضمون ما كان يسمّى بـ«الآداب»، ففي «الخزانة التّاريخيّة الفرنسيّة» للأب لولون (1719) الّتي تعتبرُ عملاً بيبليوغرافيّاً لم تكن مؤلّفات التّاريخ الأدبيّ تشكّل سوى قسم من التّاريخ المدنيّ (l'histoire civile)، أي 4٪ من مجموع 18 ألف عنوان. وبعد نصف قرن يقدم م. فيفري ما يقرب من 10٪، أي 4 آلاف عنوان من مجموع 48 ألف عنوان تقريباً. لمزيد من التوسّع انظر:
- Claude Cristin, *op. cit.*, p.103.
[المترجم].

الخزانة الفرنسيّة أو **تاريخ الأدب الفرنسيّ** للقسّ غوجيه إلى هذين الجمهورين بالضّبط. 2 ـ تجميع التّراث الثّقافيّ القوميّ المجهول والمتلاشي في كتابات أخذت طريقها نحو الزّوال. وعن هذا الهدف الثاني انبثق الاتجاهُ البيبليوغرافيّ (**معاجم، فهارس، لوائح**... إلخ) الّذي أخذ على عاتقه مهمّة جمع كلّ المصادر التّوثيقيّة والمعارف الدّقيقة داخل تلك **المؤلّفات** بفضل استقصاء **أدبيّ** غاية في الدّقّة. 3 ـ شقّ طريق للوصول إلى ثقافةٍ عالميّةٍ انشغل بها العصر وسُمّيت **بالكوسموبوليتيّة**. وقد ساهم التّاريخُ الأدبيّ في هذه الحركة الانفتاحيّة على الخارج، خاصّة في الصّحف الّتي اهتمّت بأعمال وكتّاب أجانب، منها مثلاً «**الصّحيفة الأجنبيّة**» الّتي خُصِّصت، حصراً، للمؤلّفات المنشورة خارج فرنسا. وفي هذا الصّدد، كان روبير إسكاربيت على صواب حينما قال إنّ التّاريخ الأدبيّ القديم كان ضرباً من ضروب «تاريخ الثّقافة» (ر. إسكاربيت، 1958، ص1767)[*].

لن نقومَ هنا بتحليل كلّ من هذه المؤلّفات على حدة[13]، لكنّنا سنقدّمُ عنها فكرةً من خلال وصفها، بحسب الاتّجاهين (المشار إليهما أعلاه) اللّذين يمثّلانهما تبعاً للعصر والوسط: الاتّجاه البيبليوغرافيّ والاتّجاه البيوغرافيّ[**]، وهما معاً يحدّدان بنيات المؤلّفات ووزنها الحقيقيّ.

يمثّل الاتجاه الأوّل (البيبليوغرافيّ) امتداداً وكذا نتيجة لتقليد عريق للمؤلّفات التّاريخيّة في القرن السّادس عشر الّتي تكلّمنا عنها. ويلتقي القرنان السّادس عشر والثّامن عشر هنا في نزعتهما **الموسوعيّة** ورغبتهما في تجميد المعارف في مؤلّفات

(*) ذلك ما انتهى إليه أيضاً كلّ من رينيه ويليك وأوستين وارين في كتابهما **نظريّة الأدب** حيث قالا بالحرف: «لنعترف بأنّ معظم تواريخ الأدب، إمّا تواريخُ اجتماعيّة، أو تواريخُ للأفكار كما تتوضّح في الأدب»، وكذا جيرار جينيت حينما نظر إلى تاريخ الأدب بوصفه تاريخاً اجتماعيّاً ـ ثقافيّاً أكثرَ مما هو أدبيّ. وقد رأينا ـ فيما سبق ـ كيف وصف ياكبسون مؤرّخي الأدب بـ«الشّرطة الّتي تعتزمُ القبضَ على شخصٍ معيّنٍ فتحتجز بعشوائيّة كلّ ما تجده في البيت بما في ذلك الأشخاص المارّين بالشّارع...». هذه الأقوال وغيرها تؤكّد عدم ارتكاز التّاريخ الأدبيّ على موضوعٍ محدّد. [المترجم].

(13) سنقدّم عنها لائحةً في نهاية الكتاب.

(**) لمزيد من التوسّع حول هذين الاتّجاهين نُحيل إلى:

- Claude Cristin, *op. cit.*, p.29.

[المترجم].

تكون، بالنّسبة للأجيال اللاحقة، بمثابة **مجاميع وروائع** في التبحّر العلميّ. يمثّلُ هذا الاتّجاه العمل الضّخم لكُهّان سان-مور (Bénédictins de Saint-Maur) **تاريخ فرنسا الأدبيّ**، إن صحّ انتسابه إليهم، وكتاب **الخزانة الفرنسيّة** أو **تاريخ الأدب الفرنسيّ** للقسّ غوجيه (18 جزءاً). كتب السّيد ريفيه، مبرِّراً العنوان العام للمؤلَّف الأوّل، قائلاً: «لقد أوثر عنوان **تاريخ (فرنسا الأدبيّ)** على عنوان **خزانة**، لأنّ العنوانَ الأخيرَ يقدّم فهارس بسيطة للكتب بدل أنْ يقدّم الوقائع التّاريخيّة المتعلّقة بها. إنّ في مكنة أيّ محكيّ أن يحمل، عند الضّرورة، عنوان تاريخ. ففي هذا الأخير غالباً ما تكونُ الوقائعُ منفصلةً عن بعضها بعضاً، مثلما هي عليه في تاريخ حياة القدّيسين. من ثمّ يتفكّكُ التّاريخ الأدبيّ، ضرورةً، مادام أنّه منقسمٌ إلى فصولٍ تشتملُ على كاتب أو عدد من الكتاب المصنَّفين بحسب تاريخ الوفاة». (كهّان دير سان مور، 1733، ج I، XIX وXX). ولا تختلفُ **خزانة** القسّ غوجيه، البتّة، على مستوى البناء، عن **تاريخ** الكهّان المورستيين. يتعلّق الأمر هنا، أيضاً، «**بتاريخ** للكتّاب والأعمال، حيث يتبعُ الكاتب نظام الموضوعات (النّحاة، الخطباء، الشّعراء... إلخ) بدل تبنّي النّظام الزّمني الّذي كان يستعرضُ مسيرةَ الأدب الفرنسيّ، وتطوّراته المتعاقبة». وفي كلتا الحالتين يدافعُ السّيد ريفيه والقسّ غوجيه عن رغبتهما في توفير **فهرس** جديد، يبدو، حينئذ، الأوّل والأخير في بابه. ذلك ما لاحظناه في الاستشهاد السّابق للرّاهب ريفيه. وكتب القسّ غوجيه من جهته يقول: «ولأنّه من المستبعد علينا جدّاً تقديم فهرس واحد للكتب، يمكن العثور عليه في مكان آخر، فقد كنت أقفُ عند كلّ مؤلَّف، كلّما استحقّ بعض الاهتمام، أناقشه، وأفحصُ ما فيه من جُودةٍ وفائدةٍ، وأُشيرُ إلى عيوبه، الأساسيّة منها على الأقلّ، أي تلك الّتي أخذها عليه جهابذة النقّاد». (غوجيه، 1741، ج1، ص1-2).

من الممكنِ، هنا، ملاحظة تطوّر في محتوى لفظة **خزانة**. ففي القرن السّابع عشر كان الأمر يتعلّق، فعلاً، بفهرس للمؤلّفات، حيث توجدُ بيوغرافيات **وتقاريظ** لمشاهيرِ مؤلّفي الكتب (مثلاً **معجم فيروتيير**). وداخل مجال أقرب تعتبر **الخزانة الجديدة للكتّاب الكنسيّين** لـ. أ. ديبون (1963) أنصع نموذج لفهرس من هذا القبيل. وفي القرن الثّامن عشر كانت **الخزانات** نظيرة **الصّحف الأدبيّة**، أي روائع

لمعارف محدَّدة وموسوعيّة. وهكذا تنضافُ على نحو طبيعيّ، اعتبارات ذات طبيعة جماليّة وتاريخيّة وعلميّة وأخلاقيّة واجتماعيّة، تسمحُ بإعادة موضعة الأعمال داخل سياق أوسع قدر الإمكان. ويتطابقُ هذا التّغيّر مع ضرورة تعظيم الآداب والسّموّ بها إلى مصاف المكوِّنات الضّروريّة لتاريخ الأمّة. إنّ «الأشخاص المشاهير»، ملوكاً كانوا، أساقفة أم كتّاباً، هم بالقدر نفسه، **فواعل** سرد تاريخيّ واسع، يختلفُ عن أيّ سردٍ يمكن قراءته في مكانٍ آخر. كتب السّيد ريفيه يقول: «سوف تكون هناك لائحة حيّة ومنتعشة، لا من وقائع أمّة متمدنة قويّة، وعدوانيّة، أي أمّة تكتفي بتكوين سياسيّين وأبطال ومحاربين؛ وإنّما من أعمال شعب عالم، تنزع إلى تكوين حكماء ومتضلّعين في العلم، ومواطنين صالحين، ورعايا أوفياء». (كهّان سان مور، 1733، I، XIX). ويدافعُ القسّ غوجيه، شأنه شأن السّيد ريفيه، عن نفسه في إعادة كتابة **خزانات** لاكروا دو مين و دو فردييه، مشيراً إلى أنّ مؤلّفه يقتربُ كثيراً من مؤلّف شارل سوريل في القرن السّابق. فما لا يقومُ به يعادل ما يعتزمُ القيامَ به «إنّي لا أقدّم أبداً تاريخاً للكتّاب ولا أدخل أبداً في تفاصيل حياتهم وأكتفي تقريباً بتسميتهم والإشارة إلى مؤهّلاتهم ومزاياهم (...) **فأنا أقدّم تاريخاً للكتب**». (غوجيه، 1741، I، X)[14].

تتطابقُ إعادةُ الاعتبار هذه **للخزانات** مع تطوّر في العقليّات والأفكار. لقد كانت خزانات القرن السّابع عشر عبارةً عن مجموعة منتخبات وجمع للعناوين والأسماء، وجماعات الكتّاب. كانت الخزانات ما تزال عبارةً عن فهارس منبثقة عن التكوّنات الثّلاثة الّتي أحدثتها الطّباعة: نشر النّصوص القديمة وتزايد الكتابات الجديدة وتكاثر دور النّشر. كانت الخزانات الأولى تخلطُ بين البيوغرافيا والبيبليوغرافيا، دونما إشارة منها إلى تسلسل تاريخ الأعمال والكتّاب. ويبدو أنّ غايتها تمثّلت في إعادة تعظيم الأديب وتكريمه داخل مجتمع يستخفّ به، كما لو أنّه شُوَيْعِر قذر ومتحذلق، أو كما لو أنه مربّ في مدرسةٍ مبتدئة، الشّيء الّذي تؤكّده نبرةُ **كلمات الإهداء**؛ حيث يسعى الكتّاب، وهم يستشعرون الوضع المهيمن للطّبقة الّتي ترعاهم، إلى التّدليل على الفوارق بين مناصريهم، في الوقت ذاته الّذي يستوثقون

(14) التّشديد منا. فقد كان غوجيه، في الوقت نفسه، مؤرّخاً للأدب ومحترفاً للعمل الصّحفيّ الأدبيّ.

من فضائلهم. إنّ هذه الرّوائع هي أيضاً نتاجُ رجالِ الأدب، تلك الرّوائع الّتي تسمو بهم إلى مجد الكتّاب **المشاهير** سُمُوَّها بهم إلى تمجيدهم الخاصّ.

في القرن الثّامن عشر تجدُ الآداب نفسها داخل «جمهوريّة الآداب»، في عُقْر دارها. من ثمّ ضرورة تجاوز **تقريظ** الأشخاص، والتّوجّه، بحزم، نحو **أعمالهم**. إنّها مرحلة **النّصوص وقراءتها**، إذا ما سُمح لنا باستعمال هذه المفارقات التّاريخيّة. ويصبحُ الاتّجاه البيبليوغرافيّ طريقةً في تقييم الأدب والنّشاطات المرتبطة بهذا المجال. هكذا وجد جميع الأدباء والصّحافيّون والنقّاد والمقالاتيّون والفلاسفة والقُضاة والهجّاؤون أنفسهم مجتمعين ضمن كوكبةٍ واحدة. إنّ قاسِمهم المشترك هو إضفاءُ مصداقيّة على فنّهم ونشاطهم عند الجمهور، والأعمال، الّتي تعدّ بالنّسبة إليهم، علامات ملموسة: **أي الكتب**. إنّ «تاريخ الكتب» ـ يقول غوجيه ـ هو غاية **الخزانات**. لم تعد غايتها الشّخص [الكاتب]، بل **المنتوج**. ولم يبق سوى الحديث عن **الإنتاج** ليكون غوجيه معاصراً.

نجدُ توضيحاً عن ذلك في اختيار وتقديم مقتطفات عن الأعمال (**منتخبات** تلك الفترة الّتي يمكن الرّبط فيها بين العقول، عَقْلاَ سينيك (Sénèque) وغي باتان (Guy Patin). . . إلخ) في الصّحف الأدبيّة وخزانات تلك الفترة. إنّ **المقتطف** يقدّم زبدةَ الكتاب. وبفضله يمكن **التكهّن** بالباقي. إنّه يسمح، إذن، بالولوج إلى منظورات الكاتب، وفي الأخير، تثمين قيمة ومشروعيّة مؤلِّفه. «إنّ مقتطفاً جيّداً ليُطلِعهم، إنّ صحّ التّعبير، وبنظرة خاطفة على مضمون كتاب برمّته» (**الصّحيفة الأدبيّة**، أيار/مايو ـ حزيران/يونيو 1713، ج I، «التّمهيد»، LVII). «تكشف المقتطفات بيسر للمتبصّر قيمة مؤلّف توضح (الصّحف) خطّته ومنهجه». (ن.م). «وهكذا كلّما وُجد كتّاب عديدون ينجزون مقتطفات لكتاب بعينه (كلّها على قدر متساوٍ من الجُودة في نوعيّتها) كان في وسع كلّ قارئ أن يكتشفَ بسهولة الزّاوية الّتي يحب بتفحّص المؤلّف من خلالها. سيتحدّث كلّ كاتب على حدة عن الكتاب نفسه وعن طبيعة الأثر العميق الّذي خلّفه في نفسه، وسيميّز عبقريّته في المقتطفات الّتي سوف ينجزها عنه» (IX).

وفي مقدّمة كتابه **الخزانة العالميّة والتّاريخيّة** (مجلد I، 1686) يحدّد جان لوكليرك مهمّة الصّحافي في: «سرد آراء الكتاب، وبذلك نكون ملزمين بقراءة دقيقة

للكتب، ممّا سيحولُ دون الظّهور المتسرّع لمقتطفات بعضهم (. . .) ـ تقديم فكرة أدقّ عن الموضوعات الرّئيسيّة الّتي يعرضها كاتب ما، وكذا عن الآراء الّتي يعتنقها» (III). «لذلك لا ينبغي للمرء أن يستغربَ من مراوحة المقتطفات بين الطّول تارةً، والقصر **تارةً أخرى**»، بل إنّ لوكليرك يقترحُ على الكتّاب أن يعيّنوا بأنفسهم في كتبهم المقتطفات الّتي يتمنّون أن يعيد الصّحافيّون نشرها: «ولأنّه ليس من السّهل دائماً التّعرّف على المواضع الّتي يتمنّى كاتب معيَّن أن يُلتفت إليها في كتابه، والتفطّن إلى ما تنطوي عليه من خُصُوصيّة، وذلك حينما يتخوّف بعضهم من عدم تناول فكره بما فيه الكفاية، أو من عدم التّركيز كثيراً على المواضع الأكثر أهميّة في مؤلَّفه، فما عليه إلاّ أن يتفضّل هو نفسه بإعداد مقتطف لكتابه ويرسله إلينا، وسوف نقوم بإدراجه، كليّاً، في هذه **الخزانة**».

بعد ذلك اضطُرّ لوكليرك إلى «التّخليّ عن المنهج الّذي اعتزمنا اتّباعه منذ البداية (. . .). لقد التزمنا بتقديم مقتطفات دقيقة ومفصّلة عن الكتب المشتملة على موادّ مفيدة وطريفة (. . .) والحال أنّه لا نستطيعُ فعل ذلك، من خلال نشرنا لخمس أو ست صفحات كلّ شهر (. . .)». فبفعل ضيق فضاء الصّحيفة، إذن، ونظراً، كذلك، للتنوّع الهائل للمؤلّفات المقدَّمة، عُمد إلى التّقليص من المقتطفات، علاوةً على اختيارها برويّة. هذا التّكريس للمقتطف باعتباره عنصراً **أساسياً** لتاريخ الأعمال [الأدبيّة] يتطابقُ مع مؤسّسة لتاريخ الأدب هي: **المنتخبات**. ومن خلال مثل هذه البيوغرافيا ننتقلُ إلى الأعمال. وبما أنّنا لا نستطيعُ أن نحلّل ولا أن نعلّق على كلّ شيء، فينبغي علينا، كما يقول جان لوكليرك، الاكتفاء بالنّصوص «المفضّلة». إنّ في مكنة **المختصر**، كما رأينا، أن يقدّم الأساسي في العمل كلّه. ذلك هو الوصفُ الرّائعُ لآخِر الكتب المدرسيّة للقرن العشرين، خاصّة كتاب لاغارد وميشار. ومنذ القرن الثّامن عشر حتّى أيامنا، كثيراً ما لم يَقُم النقّاد، في التّاريخ الأدبيّ، سوى بتمديد وتوسيع حدوس البدايات. فالتّاريخ، هنا، لا يتطوّر من خلال وَثَبات وقفزات، وإنّما من خلال خطّ متّصل، وإن شئت قلتَ إنّها «الخطّيّة» الأكثر نموذجيّة.

من ثم تفسَّر التّحوّلات **البنيويّة** داخل النّوع نفسه، الّذي ما يزال متعدّد الأشكال: مكتبات، تواريخ، مذكّرات. وتُشير المظاهر البيو ـ بيبليوغرافيّة الّتي وقفنا عندها إلى توجّه حاسم للتّاريخ الأدبيّ نحو التّقليل من البيوغرافيات ودراسة

الأعمال [الأدبيّة] باعتبارها **منتوجاً** مستقلاًّ، وفرض **المقتطفات** كمرآة أمينة للأعمال كلّها. من ثمّ اتّسم التّقدّم بضَعْف وفسحت الموسوعيّة المهيمنة المجال للانتقاء. وفي نهاية المطاف ينزع هذا التّقييم (الاجتماعيّ) لتاريخ الأدب، من خلال نوعيّة خطابه حول مكانته ضمن مجموع المباحث المعرفيّة لجمهوريّة الآداب، إلى فرض هذا الذي لا يزالُ نشاطاً هامشيّاً، أي نشاط الصّحافيّين ومؤرّخي الأعمال [الأدبيّة]. وفي مستهلّ القرن التّاسع عشر أصبح التّاريخ الأدبيّ، منذ ذلك الوقت فصاعداً، مقبولاً اجتماعيّاً وسياسيّاً كأحد المباحث داخل كليّات الآداب الّتي أُنشِئت حديثاً، بفضل المرسوم النّابليوني الصّادر عام 1808. ومنذ ذلك الوقت ستنمو بذوره (**أذواق، عادات، اتّجاهات**) لتثمر صنفاً من المؤلّفات المتميّزة والفريدة الّتي سمّيت في القرن التّاسع عشر **تاريخ الأدب**، وفي القرن العشرين **مختصر تاريخ الأدب**. وسنلاحظُ عدم استبعاد البيوغرافيا من هذه المؤلّفات وأنّ المقتطف غدا فيها عنصراً أساسيّاً. من ثمّ لم تعد حِجاجيّة **تاريخ للأدب** ترتكزُ، برُمَّتها، على أعمال بكاملها، بل على مقتطفات مقدَّسة. ومنذ كلود فوشيه، أوّل واضعي المختارات، حتّى **الصّحف الأدبيّة** للقرن الثّامن عشر، لا نجدُ إلاّ التّاريخَ الواحدَ نفسه؛ أو بتعبير أفضل، سوف تُعلِّم نهاية القرن الثّامن عشر على بداية نوع سيفرض نفسه نهائيّاً مع أواخر القرن التّالي. آنذاك بدأ ظلّ لانسون في الظّهور، بل ظلّ الشّراكة بين كاستكس (Castex) وسورير (Surer)، لاغارد وميشار، شاسّنغ (Chassang) وسننجر (Senninger)، تلك الشّراكة الّتي كانت موجودة، أيضاً، في القرن السّادس عشر: لاكروا دو مين و دو فردييه (الجمع بين **خزانتي** القرن السّادس عشر من قبل ريكولي دو جوفيني) بْواسْتِلْ (Boistel) وغرانيه (**تأمّلات حول المؤلّفات الأدبيّة**، 1736–1740، 12 مجلّداً)، إيسيو (Ussieux) وباستيد الأكبر (Bastide) (**تاريخ الأدب الفرنسيّ**، 1772)، وهلُمَّ جرّاً.

تُشير **تمهيدات** المؤلّفات الثّلاثة في **تاريخ الأدب** للقرن التّاسع عشر (لاهَارْبْ (la Harpe)(*) نيزار (Nisard)(**) لانسون) إلى مقاصد (**الأهداف** كما يُقال اليوم)

(*) لاهَارْبْ (1739–1803): كاتب وناقد فرنسيّ، ولد بباريس. كان ميّالاً إلى الكلاسيكيّين، أشهر آثاره: **درس الأدب** (1799). [المترجم].

(**) نيزار (ديزيريه) (1806–1888): ناقد فرنسيّ، من المولعين بالأدب الكلاسيكيّ، خاصّة القرن السّابع عشر، أشهر مؤلّفاته: **تاريخ الأدب الفرنسيّ**. [المترجم].

الكتّاب والوسائل المعتمدة لإخراجها إلى حيّز التّطبيق. وسوف نحاولُ، انطلاقاً من ذلك، أن ننظرَ إلى الكيفيّة الّتي ينتظمُ بها الخطاب حول المحاور المشار إليها في مقدّمة المؤلّفات. وتنتظمُ حول هذه **الحوافز** الّتي تعدّ بمثابة ممارساتٍ خطابيّةٍ أصنافٌ شتّى من التّأمّلات.

يدّعي لاهارب أنّه أوّل من كتب مؤلّفاً حقيقيّاً في التّاريخ الأدبيّ: «أعتقدُ أنّني أقدّم، هنا، إلى الجمهور تاريخاً عقلانيّاً لكلّ فنون العقل والتّخييل، بدءاً من هوميروس حتّى أيامنا. تاريخ لا يستثني غير العلوم الدّقيقة والعلوم الفيزيائيّة» (**تمهيد**، ص5). بعد ذلك يُحدِّد الكاتبُ غاية كتابه: «لا يتعلّق الأمر هنا بكتاب مبسّط لفائدة النّشء، ولا بكتاب في التّبحّر لفائدة العلماء. إنّه بقدر ما استطعت، زهرة وعصارة وجوهر جميع الموادّ التّثقيفيّة الّتي تعتبرُ من موادّ كتابي. إنّه بمثابة تكملة للدّراسات بالنّسبة لأولئك الّذين في وسعهم أن يتعمّقوا فيها أكثرَ من الّتي سبق لهم أن قاموا بها. وهو ملحق بالنّسبة للعامّة الّذين ليس لديهم متّسعٌ من الوقت للقيام بدراساتٍ أخرى». وبما أنّ الكتاب كان، أوّلاً، عبارةً عن مجموعةٍ من الدّروس، التّعليميّة، فإنّ له نبرتين: السّموّ إلى «درجة الأسلوب الخطابيّ»، أو النّزول إلى «البساطة المحتشمة في حديث النّزهاء». ويبقى الكتاب مرتبطاً بـ«الأيّام الجميلة للمدرسة الثّانويّة» (مكان إلقاء الدّرس) رغم خضوعه لأصداء «العقل الثّوريّ». «لقد مرّ هذا الكتاب عبر **الأيام العصيبة** (التّشديد من الكاتب)، فقد أُلِّف على نحو جزئيّ خلال مسار الثّورة الّتي ينبغي الكشف، طبعاً، عن مختلف مراحلها في الكتاب...» (ص6)(*).

وتتحدّد **موادّ التّثقيف** الّتي سوف تشكّل موضوع الدّراسة في نصّ المقدّمة. لا نبحثُ في الأدب عن نتاجات النّفوس الخيّرة بل عن نتاج العباقرة. تاريخ

(*) حالت الثّورة دون تطوّر المشروع النّقديّ والتّاريخيّ الّذي بدأه لاهارب سنة 1786، وقد شرع هذا المؤرّخ في إلقاء دروس في معهد يُشبه جامعة حرّة أسّسها بعض العاشقين للأدب، وكانت هذه الدّروس تشملُ جميعَ الأنواع الأدبيّة منذ بداياتها حتّى عصره، وقد تناول لاهارب الّذي لُقّب في عمله الموسوعيّ بـ «قرد فولتير (le singe de Voltaire)» هذه المهمّة بروح فلسفيّة مدافعة عن عصر الأنوار، وقد نشر عمله تحت عنوان: **المعهد أو دروس في الأدب**، وانتهى من تأليفه عام 1805. [المترجم].

الأدب، إذن، هو تاريخُ «عصور العبقريّة والذّوق». ويصبحُ هذان المصطلحان: **العبقريّة** و**الذّوق**، المطابقان للكتّاب وقرّائهم (أو الشّارحين ـ المؤرّخين)، معيارين للتّحليل: فالعبقريّة *Le génie* ضربٌ من ضُروبِ **الجُودة** المعترف بها عبر الأزمنة والعصور أو قل هي العقول الكبيرة، أمّا **الذّوق** فمجموعةٌ من قواعد الاستعمال ومن التّقاليد والقيم المكرّسة، الّتي يتصفّحها المؤرّخ. إنّه، على وجه الإجمال، تطبيقٌ للمعايير الذّاتيّة للقرن السّابق، والّذي أعيدت صياغته بوضوح، وكذا اعتراف ضمنيّ بالحدس الخالص الّذي يسبق فحصَ مؤلّفات العقل. ولن يشعرَ لاهارب أبداً بالحاجة للجوء إلى معايير خارجيّة: اجتماعيّة أو أخلاقيّة، بل ولا إلى معايير جماليّة صرفة: بلاغيّة وأسلوبيّة (أو الأسلوب)... إلخ.

وكما هو الشّأن عند لاهارب، يعدّ **تاريخ الأدب** لديزيريه نيزار «حصيلة عشر سنوات من التّدريس بدار المعلّمين العليا». يوضح الكاتب جيّداً ما يَدينُ به لسالفيه، بمن فيهم لاهارب تحديداً: «لا شيء، في اعتقادي، يمكن أن يحلّ بديلاً عن درس لاهارب، حيث كان يتحدّث هذا النّاقد عمّا يلمّ به، دون أن يصوغَ من ذلك نظريّات، سواء فيما تعلق باستعماله لأحكامه المسبقة أو فيما طاول الطّرح البديل لعيوب مسرحيّاته المأساويّة». للتّحديد، هنا، أهمّيته، ذلك لأنّه يُشيرُ إلى عيوب الكِتَاب الّذي افتتح الحقل السّابق وإلى عيوب كاتبه، «أستاذ لامع، وكاتب ذو ذوق أرهف وحكمة لا أزين منها، هو الّذي رفع النّقد الأدبيّ إلى مصافّ التّاريخ». (**التّمهيد**، تشرين الثّاني/ نوفمبر 1844، صVI). وعند الإشارة إلى الغاية من المؤلَّف تتّضحُ الفروق: «ما جَرُؤْتُ على القيام به (...) هو أن أبرز، في سياق تصفّحي التّاريخيّ لروائعنا الأدبيّة، الجانب الّذي تستثيرُ به سلوك العقل، مانحة قاعدة للأخلاق. ولإيماني بأنّ على الآداب أن تكون استكمالاً للتّجربة الفرديّة، وقوّة فاعلة وحاضرة، ومبحثاً ينضاف إلى نماذج البيت والدّين وقوانين الأمّة؛ فقد سعيتُ إثر كتّابنا الكبار للبحث عن سُلطة الحاكم على الأفعال والأفكار أكثرَ ممّا بحثتُ عن مهارة الفنّان، أي أنّني بحثتُ عمّا يجعلهم مندمجين في حياتنا كمعلّمين محبوبين ومطاعين أكثر ممّا يجعل منهم كائنات خارقة يبلبلُ المجد الّذي حازوه نفوسنا». لم يعد الأمر يتعلّق، إذن، كما عند لاهارب، بالبحث عن العبقريّات واكتشافها انطلاقاً من قواعد الذّوق (القواعد الجماليّة والشّعريّة للقرن الثّامن عشر) بل بالبحث والعثور على أمثلة ونماذج فعليّة وعلى سلطات أخلاقيّة

وثقافيّة (**سيرة العقل وقواعد الأخلاق**). لقد تغيّر الخطابُ ليتّخذَ تاريخ نيزار صبغة براغماتيّة أخلاقيّة. ومع ذلك، ومثلما أشار لاهارب إلى أنّ مؤلّفه يَمْتَحُ من الثّورة (1789) الّتي ترعرع في ظلّها، يلاحظُ نيزار، بالمثل، في الجزء الأخير من كتابه (1863): «حينما شرعتُ في كتابة هذا الجزء كانت ثورة عام 1848 قد سَمَتْ لتوّها بأخطر عقائد القرن الثّامن عشر إلى مقام القواعد المأثورة للدّولة. وبإعلاء الثّورة من شأن أخطاء تلك الفترة، فإنّها عملت على تأجيج التّهم ضدّ كتابها». ولكون نيزار مناصراً متحمّساً للقواعد المتعارضة، فقد انتظر إلى حين «استقرار النّظام داخل المجتمع وفي العقول ليُتاح لي إبداء رأي فيهم، لا باعتبارهم مساعدين مجنَّدين في **الأيّام العصيبة** لأعمال الهدم، وإنّما باعتبارهم أرباب الفنّ ومرشدي العقول الإنسانيّة في القرن الثّامن عشر» (أيار/مايو، 1861) (الجزء VI، صVI-V). إنّه المعجمُ نفسه: يتحدّث لاهارب عن الثّورة الفرنسيّة **كأيّام عصيبة**. وسبق أنْ سجّلنا عند نيزار **الأيّام العصيبة** لثورة 1848. ثمّة، هنا، تطابقٌ في كلام الكاتبين. فعند الأوّل ثمّة إجلال متحسَّراً عليه لفولتير، وعند الثّاني رغبة في التنقيص من إجلال جان جاك روسو. كتب يقول في التّمهيد نفسه: «لدى روسو عيبان لست مهيّئاً لتحمّلهما: النّفس الواهمة والتّشدّق» (ص VII). ذلك ما يشير إليه بوضوح الفضاء الّذي يخصّصه للكتّاب كما سنرى لاحقاً.

إنّ الكلمتين الجوهريّتين في نصّ نيزار والموازيتين لكلمتي **العبقريّة والذّوق** عند لاهارب هما: **العقل و الحقيقة**. ويعتبر تعريفه لتاريخ الأدب، بهذا الخصوص، واضحاً: «إنّه تاريخ هذا الشّيء الّذي لم ينفك، في الأعمال الأدبيّة لأمّة ما - عن أن يكون حقيقيّاً وحيّاً وفاعلاً في العقول وجزءاً أساسيّاً وثابتاً في التّعليم العموميّ. لكن أليس هذا نفسه عمق وروح الأمّة؟ إنّ ما علينا دراسته وتمييزه بدقّة هو هذا العُمُقُ ذاته، إنّه روحُ بلدنا فرنسا كما تتجلّى في الكتابات الّتي ما تزال بين ظهرانينا. إنّه هذا العقل الفرنسيّ الّذي يعدّ إحدى القُوى العظمى في العالم الحديث (. . .)».

(8-9). أمّا بخصوص الأدب، فهو يقترنُ بالفنّ («ثمّة أدب يوم يكون هناك فنّ، وبانتهاء الفنّ ينتهي الأدب»). «ما عساه يكون الفنّ إن لم يكن، في معناه الأبسط، تعبيراً عن حقائق عامّة في لغة عظيمة، أعني لغة مطابقة تماماً لعبقريّة

البلاد الّتي تتكلّمها وللعقل الإنسانيّ؟» (ص4). من ثمّ تتشكّل المعادلات من تلقاء ذاتها: الأدب = فنّ = حقائق عامّة = عبقريّة الأمّة = العقل. إنّ الأدب حقيقةٌ كونيّةٌ، يصبحُ فرنسيّاً، بفعل الفنّ والعقل الفرنسيّين، إنّه **المثلُ الأعلى** الّذي يُضفي عليه الفنّ أشكالاً خالدة. «ثمّة نظامان من الحقائق يؤسّسان هذا المثل الأعلى: الحقائق العاديّة أو الفلسفيّة، الّتي تعبّر عمّا يتمّ عمله، والحقائق الأخلاقيّة أو حقائق الواجب الّتي تحدّد ما ينبغي عمله. فالأهواءُ المدروسة والمحلّلة، الموصوفة في أدقّ تفاصيلها، بهدف إظهارها للوعي الّذي ينبغي عليه مقاومتها وضبطها، والحقيقة الفلسفيّة التّابعة للحقيقة الأخلاقيّة، والمعرفة من أجل بلوغ الواجب: ذلك هو عمق العقل الفرنسيّ» (ص13).

يتغيّر الخطابُ مع لانسون ليصبح **التبحّر** ÉRUDITION و**اللذّة** PLAISIR قطبي تمهيد كتابه **تاريخ الأدب**، فيما لن تميِّز كلمتا **منهج وعلم** مؤلّفات **«الأب الروحي» للتّاريخ الأدبيّ** إلاّ في فترة متأخّرة جدّاً، أي بعد ظهور كتابه المذكور. وعندما كان لانسون بصدد تحرير تاريخه، كان لا يزال أستاذاً في الثّانويّ ومنشغلاً، قبل كلّ شيء، بحكم مهنته، بالمسألة البيداغوجيّة(*). لذا سعى جاهداً للكشفِ عن **خطأ تربويّ** عمل «في الأزمنة الأخيرة» على إفساد «تعليم الأدب ودراسته» (**التّمهيد**، صVI). «لقد نظرنا إلى الأدب كمادّةٍ مقرّرةٍ ينبغي تصفّحها وتناولها بشكل سطحيّ، والتهامها بكيفيّة من الكيفيّات وبأسرع وقت ممكن، **درءاً للرّسوب**: وإن اقتضى الأمر، بعد ذلك، كما هو الشّأن بالنّسبة للباقي، عدم التّفكير فيها على مدى الحياة. وهكذا، وسعياً إلى دراسة وتعلّم كلّ شيء على الإطلاق، دون قبول بأدنى جهل جزئيّ، فإنّنا نصل إلى معرفة حرفيّة مجرّدة من أيّ مزية أدبيّة. من ثمّ يُختزلُ الأدبُ إلى سلسلةٍ جافّة من الوقائع والمعادلات، القمينة بأن تنفّر النّاشئين من الأعمال الأدبيّة». ويقترحُ لانسون ـ وهو يدعو إلى العودة إلى الأعمال الّتي

(*) مارس لانسون تأثيراً كبيراً على التّدريس الأدبيّ، إذ نجح في فرض ممارسات متعدّدة سارت عليها أجيال من المدّرسين خاصّة فيما يتعلّق بالبحث والتّنقيب والتّمارين النّصّيّة. كما كانت له أيادٍ بيضاء على الإصلاحات التّعليميّة عندما كان أستاذاً للبلاغة ما بين (1879-1894). انظر:

- Fayole (Royer) (1990), *La critique*, Paris, Armand Colin, p.13.

[المترجم].

قُبرت تحت ركام من الأخبار والتّعليقات المختلفة ـ توازناً في دراسة الأعمال الأدبيّة: إنّ هذه الأخيرة «لا تستطيع أن تتغاضى اليوم عن التبحّر»؛ «ليس هناك ما هو أكثر شرعيّة من جميعِ المحاولات الّتي تهدفُ إلى ربط أفكارنا وانطباعاتنا الخاصّة، من خلال تطبيقِ المناهج العلميّة، وإلى عرض تركيبيّ لمسيرةِ الأدب ونموّه وتحوّلاته» (صVII). بيد أنّه يتعيّن على كلّ هذه الأسس المنهجيّة أو «العلميّة» أن تسمحَ بالتّذوّق لا بالمعرفة. «أنا لا أفهمُ، إذن، أن يُدرس الأدب لغاية أخرى غير التّثقّف ولداع آخر يختلفُ عن الاستمتاع (...) ينبغي ألاّ يَغرُب عنا أمران: أحدهما أنّ هذا الأستاذ الّذي لا يعمل، بتاتاً، على تنمية تذوّق الأدب عند النّاشئة، وترغيبهم للبحث فيه، على مدى حياتهم، عن طاقة محفّزة للفكر، لن يكون إلاّ أستاذاً رديئاً للأدب (...)؛ الأمر الثّاني هو أن ليس هناك مَن يستطيع أن يُضفي على تدريسه هذه الفعاليّة ما لم يكن، هو نفسه هاوياً، قبل أن يكون عالماً، وما لم يشرع المرء، أوّلاً، في تثقيف نفسه بهذا الأدب الّذي ينبغي جعله أداةً تثقيفيّةً بالنّسبة للآخرين. وأخيراً فإنّ كلّ ما قِيمَ به من بحوث أو استُجْمِع من معارف حول الأعمال الأدبيّة، إنّما قيم به استعداداً لفهم أعمق ولاستلذاذ أكثر مع الفهم» (صIX). «تكمنُ الغايةُ من الأدبِ في منحنا لذّةً (...) فكريّة»؛ «إنّه أداة للتّثقيف الذّاتيّ» و«ممارسة وذوق ولذّة». تلك هي بعض التّعريفات الّتي يسوقها لانسون عن الأدب. وقد كانت الغاية من **تاريخه** حمْل النّاشئة على قراءة الأعمال الأصليّة وإيقاظ فضولهم المعرفيّ.

إنّها ثلاثةُ خطابات تنصبّ على موضوع واحد: ما الأدب وما تاريخ الأدب؟ لماذا ولمن يُكتب كتاب في تاريخ الأدب؟ الجواب عن هذه الأسئلة عند لاهارب ونيزار عبارة عن مدخل مطوّل من نوع **الإنشاء الأدبيّ** أو المقالة في القرون السّابقة، فيما الجواب عند لانسون عبارة عن «تمهيد» حيث تطغى الممارسة على النّظريّة والبيداغوجيا على الأفكار. ومع ذلك يلاحظُ المرء، إذا جاز القول، أنّ الاختلافات الظّاهرة تُشير إلى تصدّعات خطابيّة دالّة.

يقترحُ لاهارب ملاحظاتٍ عامّة حول فنّ الكتابة، حول واقعيّة هذا الفنّ وضرورته وحول طبيعة التّعاليم وانصهار الفلسفة بفنون التّخييل، وحول دلالة كلمتي **الذّوق والعبقريّة**. وبذلك يكرّر الخطاب ويلخّص، في بنيته، المفاهيم الجماليّة والأدبيّة للقرن الثّامن عشر، كما أنّه [الخطاب] يتماهى مع المباحث

البلاغيّة والمجازيّة، الّتي ابتدأت مع القَسّ باتو (Batteaux) حتّى فونتانييه. يقدّمُ لاهارب مثالاً عن التّدريس قبل الثّورة الفرنسيّة قائماً على محاكاة النّماذج وفنّ الكتابة الّذي يتلخّصُ في التّطبيق الصّارم للقواعد والتّعاليم المتضمّنة في الأعمال العظيمة، لاسيما أعمال العصر القديم والحديث على نحوٍ أخصّ. من ثمّ تنبثقُ أهمّية تقديم ودراسة تلك الأعمال الّتي توفّر كلّ مستلزمات «الكتابة الجيّدة». ليس المهمّ، في البداية، إذن، امتلاك «التّفكير الجيّد»، وإنّما معرفة التّعبير. فالتّعبير الجيّد يُفضي، من تلقاء ذاته، إلى جُودة الفكرة. كما يقترحُ لاهارب «**التّحقّق من علاقة الكلمات بالأفكار**»، تبعاً للمسلك التّالي: «سوف تتقدّم قراءة **القوانين الخطابيّة** لِكنْتِليان (Quintilien) و**حوارات** شيشْرونْ حول الفصاحة على قراءة الخطباء. وسيتبيّن لكم بلذّة أثناء دراسة مبادئ الفنّ هذه، وقوانين الذّوق الجيّد، عند تطبيقها بعد ذلك على فحص النّماذج، بأنّ الجميل يظلّ واحداً في جميع العصور، لأنّ الطّبيعة والعقل لا يتغيّران» (ص19). يتمّ هذا البحثُ عن **الجميل** (أو الرّديء) انطلاقاً من منهج للقراءة لم يعد في إمكاننا معاينة استعماله من قِبل طلاّب الآداب. «فلكي نحكُم، تبعاً لقواعد القرن السّابق، عمّا إذا كان شخص مّا يُتقنُ فنّ النّظم لم تكن هناك سوى طريقة واحدة بسيطة جدّاً: نقرأُ، على التّوالي، مائة بيت وسنلاحظُ فوراً ما إذا كان الشّاعر يمتلكُ التّعبير الدّقيق عن فكرته، حالما يضمِّنها الجملة الشّعريّة على نحو لا تَحذف له القيود الشّعريّة أيَّ شيء ضروريّ ولا تزيده شيئاً، وأن تكون الأذن والعقل راضييْن» (لاهارب، ج V، ص62-63). إنّ هذا المنهجَ الّذي ادّعى لاهارب السّير عليه في فحصه لشعراء «القرن الماضي» «منهج لا يخطئ أبداً»؛ «سترون كذلك (. . .) أنّ النّتيجة ستتوافق مع المكانة الّتي يتبوّأها الكتّاب. والدّليل برهنّا عنه في صفحات قبل هذا النّص. افتحوا، في الواقع، كتاباً لراسين وبوالو، سوف تقرأون مائة ومائتي بيت، على التّوالي، تكون على حدّ وافر من التّناغم والانسجام التّام (. . .)» (**ن.م.**، ص61). ويتلاءم المنهج مع راسين، وربّما بصورة أقلّ مع بوالو، بيد أنّه يقدِّم نتائجَ مدهشة إذا ما استندنا إلى الأحكام النّقديّة حول فنّيْ التّراجيديا والكوميديا في القرن الثّامن عشر، اللذين كانا موضع نظر وتقييم بداية من فولتير. فبفضل فولتير يمكن للتراجيديا أن «تعارَض بالقرن السّابع عشر»، «فيما لم تَلْقَ الكوميديا أيّ اهتمام من فولتير، إذ كان لزاماً عليه لكي يؤلّف عدداً قليلاً من الأعمال الرّائعة جمعَ جهود ثلاثة أو

أربعة كتّاب، لم يستطع أحدٌ منهم سوى النّهوض برائعة واحدة، وظلّوا، جميعهم، دون مستوى موليير بكثير» (م. ، VII ، I). وبإغفال المبدأ (القاضي بالقراءة اليقظة للنّصوص) يقعُ لاهارب أيضاً في فخّ **هَوَس** الموازنة الّذي ندّد به في العبارات الآتية: «لنتحاشَ هذا الهوسَ الكبيرَ القاضي بالتّقريب بين أشخاص لا يجمعُ بينهم أيّ رابط» (م. VII، 233).

هذا **الثّبات** المنهاجيّ والجماليّ هو الّذي تعارضه دوغمائيّة نيزار. لقد رام نيزار، وهو ينطلقُ من صورةٍ ذهنيّةٍ عن فرنسا (أو من فكرة معيّنة عن فرنسا إن صحّ القول)، وعن العقل الفرنسيّ، العثور عليها في الأعمال الأدبيّة، و**تقديمها في** مؤلّفه لفائدة «العقول النّاشئة». «ذلك ما كنتُ أسعى إليه، منذ سنين خلت، بحماس مفتور الهمة أحياناً، لكنّه حماسٌ يدعمه، أمام صعوبة الموضوع، ذلك **الحبّ** نفسه الّذي منحته لي هذه الدّراسة لفائدة **وطني**. لقد أردتُ أن أرى بوضوح وأحدّد، دون مفارقة ولا بلاغة، **ما يُعدّ ثابتاً وجوهريّاً في العقل الفرنسيّ**. وبعد تكوينيّ لصورة متميّزة عن هذا العقل، ما لم تستبد بعض الأوهام بأحكامي، أردتُ الارتباط أكثر بهذا العقل، من خلال تقديمها [الصّورة] في هذا الكتاب. وكم أكون سعيداً ـ وقد سعيتُ إلى الاقتصار على موضوع حيويّ جدّاً ـ أو أنّني أقنعت العقول النّاشئة الّتي ستقرأني، ولو أنّني استطعت أنْ أجنّبهم الشّكوكَ الّتي ألمَّت بي، تلك الشّكوك الّتي تتلاشى فيها الحياة، حيث يضلّ المرءُ طريقه للرّجوع إلى أدراجه وهدْم ما تمّ إنجازه. ولو أنّ وقتاً أُحسنَ استغلاله لكفى، تقريباً، للتّزوّد بما هو ضروريّ» (نيزار، م I، ص8-9). ولأنّ ديزيريه نيزار منشغل جدّاً بتوضيح وشرح الأفكار (العقل الفرنسيّ، العقل الإنسانيّ «روح بلدنا الفرنسيّ»، والفنّ والتّعبير عن الحقائق العامّة. . . إلخ). فهو بذلك يتموضعُ، في الحال، في القرن السّابع عشر، حيث يوجد، بالضّبط، هذا الكمال في التّعبير عن كلّ الأفكار. وإذا كان لاهارب يميلُ، بالأحرى، إلى القرن الثّامن عشر، فإنّ نيزار يجد انتماءه الحقيقيّ في الأعمال الكلاسيكيّة لقرن لويس الرّابع عشر. وتُبرِز العصورُ الثلاثة للأدب الفرنسيّ، الّتي حدّدها انطلاقاً من بنيات فكريّة (وليس سياسيّة كما هو الشّأن عند فولتير أو لاهارب)، تنظيماً مجرّداً، فكريّاً أو مثاليّاً عن العالم. «في العصر الأوّل لم يكن هناك فنّ، لم يكن هناك سوى تذكّر مبهم وملتبس للفنّ القديم. . . (العصر الوسيط). في العصر الثّاني، وموازاةً مع تذكّر

الفنّ القديم، توالت دراسةُ بل وفهمُ تلك الرّوائع، وأصبح العقل الفرنسيّ يدركُ بدوره الأفكار العامّة (. . .) (عصر النّهضة). في نهاية المطاف، وفي فترة فريدة، يتفجّر في الشّعب كمال العبقريّة الخاصّة بهذا الشّعب وكمال العقل الإنسانيّ. وفي هذه الفترة المهيبة تنصهرُ جميع الأجناس في الفنّ (. . .) (القرن السّابع عشر)». يتحفّظ نيزار من حدسيّة لاهارب. في البداية، تُسعِف فرنسا (بوصفها فكرة في حدّ ذاتها) باعتبارها دليلاً على اختيار الكتّاب والأعمال الأدبيّة. فهي، على مستوى الممارسة، تقدِّم عنهما لائحة، ذلك لأنّها الوحيدة الّتي تتعرّف فيهما على **عقلها**: فالأدب الفرنسيّ هو مجموع الأعمال الّتي تجدُ فرنسا نفسها فيها، فيما لها من أشياء جوهريّة، أعني روحها وعقلها اللّذين يعبّر عنهما فنّ فرنسيّ خالص. ومادام أن هذا العمل كلّه قد قام به آخرون فإنّه لم يبق لكاتب تاريخ الأدب سوى البحث عن «الأسباب الّتي خلّدت بعض الأعمال وأماتت بعضها الآخر». للمعجم، هنا، دلالته: فالتردُّد بين التّقدّم والانحطاط، والأرباح والخسائر، بين حقل دلاليّ يلامسُ الحضارة وآخر يلامس الحسابات يكشفُ عن عبور نحو براغماتيّة اجتماعيّة. وفضلاً عن ذلك، يشملُ هذا النّص الجزء الرّابع المخصَّص للقرن الثّامن عشر الذي كُتب إبّان ثورة 1848، **والذي استنجد بفضل روحه الثورية بفيلسوف** القرن الماضي (ج IV، صVI). «لئن صحّ أنّ عظمة العقل الفرنسيّ في القرن السّابع عشر تمثّلت في توحّده الحميميّ مع العصرين القديمين، الوثنيّ والمسيحيّ، فإنّه يوم تنفصمُ فيه عرى هذا الاتّحاد، سيشهدُ ذلك اليوم انحطاط العقل الفرنسيّ وسيضرب الزّمن صَفْحاً عن الأعمال العظيمة. ماذا! أهو الانحطاط منذ الآن؟ لنحذف الكلمة إذا شئنا، لكن لنُحسن النّظر إلى الأمور. فمن الأفضل لنا أن نعتقد به [الانحطاط]، درءًا لوقوعه، بدل أن ننكره ويجتاحنا. ولنسمِّ باسم آخر هذا التغيُّر الّذي تمَّ في آداب القرن الثّامن عشر، ليكن! شريطة أن لا يكون هذا الاسم هو التّقدّم وأن لا تَحول الأرباح بيننا وبين النّظر إلى الخسائر» (م. IV، ص1-2). فكلما لَفَتَ الكاتب الضّمنيّ الانتباه: **ماذا**، **ليكن!** وسط نصّ موضوعيّ مليء بالجُمل التّحقيقيّة: **لنعرف كيف نحسن النّظر إلى الأمور**؛ **لنسمِّ باسم آخر**، إلاّ ودلَّ ذلك على وجود «حقائق» هامّة. وفضلاً عن ذلك ليست هذه الحقائق مرتبطة مباشرة بهذه العلامات البارزة للخطاب، بل بالافتراضات السّابقة: أي أنّ كمال العقل الفرنسيّ في القرن السّابع عشر هو:

- توحّد العصرين القديمين الوثنيّ والمسيحيّ؛
- مجموع الأعمال العظيمة؛

أمّا الانحطاط (الكلمة والشّيء) للعقل الفرنسيّ في القرن الثّامن عشر فهو:

- انفصام ذلك التّوحّد؛
- نهاية الأعمال العظيمة.

من ثمّ أصبح النّسق الثّنائيّ لتواريخ الأدب بنية أساسيّة. ثمّة انحطاط أو اضمحلال، كما هو الشّأن في القرن الثّامن عشر. وثمّة، في فتراتٍ أخرى، **تقدّم** كما هو الشّأن، مثلاً، في «نهاية القرن الخامس عشر، بعد أكثر من ثلاثمائة عام من العمل»: «لقد حان الأوان لتقدير تقدّم هذا العقل وهذه اللغة على امتداد الفضاء الزّمنيّ الّذي انصرم ما بين القرنين الثّاني عشر والسّادس عشر، بين الفترة الّتي تشكّلت فيها اللغة الفرنسيّة والفترة الّتي ستصيرُ فيها أعظم لغة أدبيّة في العصور الحديثة» (م I، ص219). إنّ الّذي يُفسّر هذه «اللائحة النّهائيّة» للكتّاب الكبار هو منهج **السّببيّة التّاريخيّة**، أو ليس هناك، بالأحرى، منهج ينبغي تصوُّره. «ليس هناك من طريقةٍ أخرى سوى أن تؤخذ الأسماء المخلّدة، الواحد منها تلو الآخر، داخل النّظام الزّمنيّ وتعاقب التّأثيرات، والّتي توجّه بقيّتُها طريقَنا. لقد توقّفت اللائحةُ، وفي مُكنة المفارقة الأركيولوجيّة، أن تقوم بدسّ بعض الأسماء الّتي لا تَرِدُ فيها تحت ذريعة إغفال مجحف. ولن تبقى تلك الأسماء فيها طويلاً، لأنّ فرنسا حسمت في اختيارها» (م I، ص34).

فرنسا. يتعلّق الأمر، طبعاً، بفرنسا **الخالدة**، الّتي تتموضعُ وراء الأعمال [الأدبيّة] والكتّاب وما فوق الزّمن. إنّها فرنسا الّتي تتجسّدُ، عند الحاجة، لوضع **قوائم** وحسابات عن الأرباح والخسائر الأدبيّة، بل توضيح اختياراتها بفضل وساطة المؤرّخ الّذي في وسعه ذكر أسباب التّقدّم والانحطاط. وتعتبر القيمة **القوميّة** (لا الجماليّة كما هو الشّأن عند لاهارب)، هنا، أساس الصّرح كلّه، في حين لا يعدو أن يكون الخطاب سوى تنويع على موضوعةٍ ما (فرنسا) يشكّل **العقل الفرنسيّ** موضوعتها الفرعيّة الأساسيّة.

مع غوستاف لانسون ينتقلُ الخطابُ حول الأدب وتاريخه من التّعليمات

وقواعد فنّ الكتابة (لاهارب) والتّعبير عن القيم القوميّة (نيزار) إلى مجموعة من الأعمال الّتي ينبغي قراءتها وفهمها بُغية عشقها. «إنّ ما يجبُ الارتكازُ عليه، مباشرةً وعلى الفور، هو الأعمال الأدبيّة نفسها (. . .)» (صVII)، وذلك للتّنديد بالعيب الّذي عبّر عنه تين (Taine) والواهم بأنّ التّاريخ الأدبيّ يعفو من قراءة الأعمال. بيد أنّ قراءةَ **النّصوص الأصليّة** تصبحُ عند لانسون مسلّمة أساس، إذ هي «التّوضيحُ المستمرّ والهدف الأخير للتّاريخ الأدبيّ». وبإلحاح لانسون على هذه المسألة يكون قد وضع يده على إحدى الثّغرات الّتي أفرزتها التّواريخ الأدبيّة السّابقة عند لاهارب ونيزار. فالكتابان لا يستشهدان سوى بمقتطفات قصيرة للكتّاب، مفصولة عن سياقها، أو موجّهة دائماً نحو توضيح حكم قيمة (جماليّ، قوميّ) حول عمل أو أعمال [أدبيّة]. وكان ينبغي انتظار القرن التّاسع عشر لنرى ظهور **المنتخبات** بين ثنايا الكتاب المدرسيّ، ذلك أنّ اختيار النّصوص (والبيبليوغرافيّات) يرفد المقرّرات الّتي يصبح فيها التّفسير والإنشاء الأدبيّ بمثابة تمرينين أساسيّين.

العنصرُ الثّاني من القطيعة القائمة بين الخطابين متأتٍّ من [النّزعة] **النّسبيّة** الّتي أدخلها لانسون إلى الدّراسات الأدبيّة. إذ لم تعد هذه الدّراسات تنصبّ على أفكار أو على حقائق عامّة، بل إنّ «موضوعها هو وصف الفردانيّات». «أساس (التّاريخ الأدبيّ) هو الحدوس الفرديّة. لا يتعلّق الأمر بالوصول إلى شيء ما، بل بالوصول إلى كورناي وهيغو. ولن يتمّ الوصول إليهما من خلال التّجارب أو الطّرائق الّتي يمكنُ لكلّ واحد تكرارها وتوفّر للجميع نتائج ثابتة، بل من خلال استعمال الملكات الّتي توفّر، بحكم تفاوتها من شخص إلى آخر، نتائج نسبيّة وغير مؤكّدة بالضّرورة» (صVIII-VII). من المفيد، هنا، ملاحظة الـ (**بل**) (*le non pas*)، الّتي تُحيل على المؤرّخين السّابقين الّذين كان نيزار أنصع نموذج عنهم كما سبق أن رأينا.

ولئن لم يَعد الأدب قيمةً قوميّة فلن يصبح مع لانسون سوى قيمة فرديّة «تصون في الأرواح (. . .) قلق الأسئلة الكبيرة، الّتي تحيطُ بالحياة وتمنحها معنى وغاية. لقد تلاشت العقيدة، في رأي الكثيرين من معاصرينا، وبَعُدَ منالُ العلم، وعن طريق الأدب وحده، تأتيهم الإغراءاتُ الّتي تنتشلهم من الأنانيّة الضّيّقة أو

المهن المرهقة» (صIX). للأدب هنا، إذن، قيمةٌ **إنسية** و**علمانية**، مثلما أنّ له، في الوقت ذاته، قيمةً بيداغوجيّة. هكذا تتكامل الأهدافُ عند لانسون بدل أن تتعارض، وينفتح النّسق المنغلق عند نيزار ليسمح بإدماج الأدب في الحياة. ذلك ما يلاحظ في قرائن أخرى تتّصل أيضاً بالمعجم والدّلالة: فبدل **التّقدّم** و**الانحطاط**، و**الأرباح والخسائر** يتحدّث لانسون عن **التّباين** و**الاستمرارية**. يصبح خطاب التّاريخ الأدبيّ، حينئذٍ، مكاناً للتّوازن. صحيح أنّه مكان غير ثابت، إلاّ أنّ مهمّة المؤرّخ تكمنُ في بنائه وإيجاده. وإذا ما قارنّا خطاب لانسون بنظيره عند نيزار، فيما يتعلّق بالاختلافات بين القرنين السّابع عشر والثّامن عشر، اتّضح لنا أنّ المعطيات متعارضة جذريّاً. كتب لانسون يقول، بعد أنْ وصف الأحداث السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة لكلّ قرنٍ على حدة: «لقد أفضت هذه الظّروف بأدب القرن الثّامن عشر إلى سلك وجهة مضادّة لتلك الّتي سلكها أدبُ القرن السّابع عشر. بيد أنّه لم تحدث أيّ قطيعة بين القرنين. فقد حافظ القرن الثّامن عشر على المبدأ الّذي أعلن القرن السّابع عشر سلطته، لكنّه استخلص منه كلّ النّتائج. لقد ألغى القرن الثّامن عشر التّحديدات والطّبائع الّتي أضفاها القرن السّابع عشر على سُلطة العقل. كان هذا الأخير حَكَماً سيّداً فأضحى حَكَماً كونيّاً. ولم يعد مجاله الإيمان المتحفّظ، **الّذي لا يمسّ** (التّشديد من الكاتب)» (ص619). تعدّ أزمنة **الماضي البسيط**: **أفضت؛ لم تحدث؛ حافظ؛ استخلص؛ ألغى**، أزمنة الحالة التّاريخيّة، باعتبارها، هنا، منفصلة عن المؤرّخ، فيما تُشير بوضوح إلى التّعارض بين **الماضي النّاقص/ الحاضر** إلى الاستمراريّة: **كان/ أضحى**، الّتي تتجسّد في عشرات من أزمنة الحاضر الّتي تصفُ عقلَ القرن الثّامن عشر: **لم يكن له؛ يطفق، لا يقبل؛ يعلن** (...) **يروم؛ لا يلتمس؛ لا يسائل؛ ينتقد**. يتمثّل المنهج التّاريخيّ في إظهار الاستمراريّة من خلال التّغيّرات. إنّها، بالطّبع، رؤية بعديّة تعادلُ رؤية السّارد العليم في الرّواية التّقليديّة. فكاتب تاريخ الأدب يعرف بنية سرده برُمّتها؛ فهو الّذي يقدّم الشّخصيّات ويربطُ الأحداث لكي يصل إلى النّهاية الزّمنيّة لذلك التّاريخ.

تندرجُ هذه التّحوّلات في سياق مؤسّسي يفسّرها في حدود معيّنة على الأقلّ. لقد أُنشئت كليّات الآداب عقب صدور المرسوم النّابليونيّ في آذار/ مارس 1808. وظلّت إجازة الآداب الشّهادة الوحيدة من عام 1808 حتّى 1880؛ حيث أحدث مرسوم 25 كانون الأول/ ديسمبر إجازة اختياريّة تميّز النّتائج العاديّة عن

النّتائج المتميّزة. من ثمّ ظهرت ثلاثةُ أنواعٍ من الإجازات: أدبيّة، وفلسفيّة، وتاريخيّة. ومن جهةٍ أخرى، ظهر في السّنة نفسها (1880) ـ يقول فيليب لوجون (Philippe Lejeune) ـ «**التّعليم الثّانويّ كما هو عليه اليوم**» (لوجون، 1975). ومن أجل الاقتناع، ما على المرء إلاّ أن يقرأ صفحات رينيه باليبار (Renée Balibar) الّتي تصفُ الدّراسات الأدبيّة في ثانويّات 1870-1876، حيث كانت التّمارين الأساسيّة، بشاهدة لانسون الّذي تلقّى بها تعليمه، عبارة عن مترجمات لاتينيّة، وموضوعات لاتينيّة أو خطاب لاتينيّ، فيما وردت اللغة الفرنسيّة في هذه الدّراسات في صورة درس نصّي يُحفظ عن ظهر قلب (رينيه باليبار، 1976، ص55-77).

وتعتبرُ الحقبة الممتدّة ما بين 1880 حتى 1902 حقبة إصلاح «الجهاز اللسانيّ والأيديولوجيّ المدرسيّ الفرنسيّ». «ثمّة أربعة تواريخ واكبت الإدماج التّدريجيّ للتّعليم المتخصّص في التّعليم الثّانويّ: 1881، 1886، 1891، 1902» (بروست، 1968، ص253). ففي عام 1881 مُيِّز، في السّنوات الخمس من السّلك الثّانويّ، بين درس متوسّط من ثلاث سنوات وبين درس عالٍ من سنتين. وفي عام 1886 عرفت بعض الإدارات في بكالوريا التّعليم الخاصّ الحقوق نفسها المعمول بها في بكالوريا التّعليم الكلاسيكيّ. في عام 1891 لم تعد البكالوريا تسمّى **البكالوريا الخاصّة** لتتحوّل إلى بكالوريا **حديثة**، لكنّها ستحتفظُ بدونيّتها القانونيّة بالنّسبة لبكالوريا التّعليم الكلاسيكيّ. هذا التّطوّر ينتهي عام 1902، إذ يختفي التّعليم الخاصّ ليفسح المجال لشُعبة حديثة للتّعليم الثّانويّ، باللغة اللاتينيّة أو بدونها، وببكالوريا لها المعادلة القانونيّة نفسها. من الممكن أن تبدو هذه التّحوّلات مجرّد تحوّلات **بنيويّة**. غير أنّها تمتلكُ قيمة ما يسمّيه ألبير تيبوديه (Albert Thibaudet) **ثورة مدرسيّة**. كتب يقول: «في عام 1902 يغيِّر التّعليم الثّانويّ كما نقله اليسوعيّون إلى جامعة القرن الثّامن عشر، ومنها إلى جامعة القرن التّاسع عشر، من طابعه. فاللغة اللاتينيّة، وبصفة خاصّة الإغريقيّة، أصبحتا مبعدتين إلى حدّ ما، ولم تعد اللغات القديمة، والتّكوين الإنسيّ يشكّلان علامةً ضروريّةً وبارزةً للثّقافة» (تيبوديه، 1936، II، 270)، ذلك أنّ المقرّرات والتّمارين المدرسيّة تقيّدت، إجباريّاً، بالتّغييرات الّتي طالت الجهاز: «في عام 1880 اختفى الإنشاء اللاتينيّ من البكالوريا، واختفى الخطابُ اللاتينيّ من المباراة العامّة. إنّها نهاية مرحلة. يحلُّ الإنشاء الفرنسيّ في البكالوريا محلّ الإنشاء اللاتينيّ، وتقترحُ القرارات التّخلّي عن الحشو الخطابيّ

والإسهابات العقيمة، ومن ثم **تعويد التّلميذ على اكتشاف الأفكار الأساسيّة لإنشاءاته**» (بروست، 1968، ص247). «وأدرجت مقرّرات 2 آب/أغسطس 1880، بدءاً من صفّ السنّة الثّالثة، **منتخبات لناثري وشعراء فرنسا في القرن السّادس عشر، والسّابع عشر، والثّامن عشر، والتّاسع عشر**، وطالبت بدراسة منهجيّة لتاريخ الأدب الفرنسيّ في الصّفّين الثّانويّ والإعداديّ. ويُحصي القرار الصّادر في 22 كانون الثّاني/يناير 1885 لائحة تتضمّن 30 سؤالاً في التّاريخ الأدبيّ (15 سؤالاً للصّفّ الثّانويّ ومثلها للصّفّ الإعداديّ) تُفضي بالمترشّحين للبكالوريا في المستقبل لاجتيازها إلى غاية النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر (. . .). وفي القرار الصّادر في 28 كانون الثّاني/يناير من سنة 1890 ثمّة ملاحظة تسجّل ضرورة توسيع مفهوم **الكلاسيكيّة** (بحيث لا يبقى مدلولها مقصوراً على كتّاب القرن السّابع عشر، بل ليشمل، كذلك، كتّاب القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر» (فايول (Fayolle)، 1972، 49–50).

والواقع أنّ الإنشاء الأدبيّ الفرنسيّ لن «يتربّع على عرشه» إلاّ بعد مرحلة 1890 (بروست، 1968، 247). «في البداية، أوقع إدخال **إنشاء فرنسيّ في** البكالوريا الأساتذة في حيرة: أيّ موضوعات نعطي؟ وشيئاً فشيئاً فرضت موضوعات التّاريخ الأدبيّ نفسها، بينما لم يكن بعدُ للتّاريخ الأدبيّ أي حقّ في الذّكر (. . .) وأدانت تعليمات 1902 الدّرس الوثوقي، مشفوعاً بالأدب والمختصر، الّذي يسمحُ بالكلام على الكتّاب المجهولين. واستُبعدت الموضوعات الطّموحة وفرص **الدّجل** الفكريّ. ويؤكّد لانسون نفسه أنّ التّاريخ الأدبيّ **في التّعليم العالي آفة في التّعليم الثانويّ**(*)، ومع ذلك، طُرحت في البكالوريا منذ سنة 1895، **موضوعات ـ ونحن هنا لا نستعرض نماذج كاريكاتوريّة ـ : «قارن بين**

(*) أحد دوافع ذلك تعود، في نظر لانسون، إلى عجز التّلاميذ عن القيام بأبحاث مستفيضة وعدم تمرّسهم بمناهج البحث والتّنقيب. وهي كفاءة لابدّ منها في مؤرّخ الأدب ودارسه (من وجهة نظر تاريخ الأدب). علاوةً على أنّ التّلاميذ يعجزون عن بناء فرضيّات بحث مادام أن دراسة النّصوص الأدبيّة، في نظره، تُبنى على أساس النّصوص نفسها، الّتي تعتبر نقطة انطلاق مؤرّخ الأدب. وبناءً على ذلك يقترحُ لانسون أن تكون المرحلة الثّانويّة مسبوقةً بمراحل أخرى يتلقّى فيها الطلبةُ مبادئ البحث في التّاريخ عامّة وتاريخ الأدب خاصّة، وإحاطة شاملة بالمصادر الأصليّة ومضامينها وبالحركات الأدبيّة والنّظريّات الأدبيّة ونقد المصادر. . . إلخ. انظر:

- Lanson G. (1951), *Histoire de la littérature française*, Hachette, p.5.

[المترجم].

باسكال[*] (Pascal) ولابروبير ولاروشفوكو (La Rochefoucault)»؛ «**أبرز تفوّق النّثر على الشّعر في أدب القرن التّاسع عشر مفسّراً دواعي ذلك**»؛ «**هل أضرّت النّهضة بالنّموّ الطّبيعيّ للأدب الفرنسيّ؟**». لقد كان العدد الهائل لكتّاب المقرّر يضاعفُ من الموضوعات المتاحة في البكالوريا ويضطرّ الأساتذة إلى أن يكونوا سطحيّين. لم تختف البلاغةُ كلّياً وظلّ الإنشاء الفرنسيّ، في غالب الأحيان، فنّاً في صياغة الأفكار المتلقّاة وفقاً للأصول. لقد أصبح مَثَله الأعلى مختلفاً تماماً، ودنت منه الممارسة في المدارس حينما يُقدِم إنشاء أدبيّ على الانتهاء من دراسة جدّية لعمل أدبيّ معيّن. يتعلّق الأمر بالتّفكير في معطى أدبيّ واستخلاص أفكاره العامّة وتنظيمها. إنّه استعمال بيداغوجيّ، **فمن الخطاب إلى الإنشاء الأدبيّ يتفوّق التّصميم على الأسلوب ويحلّ النّقد محلّ البلاغة**» (بروست، 1968، ص247-248). أمّا تفسير النّصوص فإنّه **يغتني** بالمنهج التّجريبيّ الّذي بوّأه دوركهايم (Durkheim) مكانةً متميّزةً ضمن دروسه الّتي كان يُلقيها في السّوربون، مشدّداً، في كلّ تمرين، على بيداغوجيّة تجريبيّة. «وَكْدُنا ـ تقول التّعليمات الوزاريّة لعام 1890 ـ هو قراءةُ النّصوص وتفسيرها. هنا يكمنُ جوهرُ التّعليم الثّانويّ وحياته نفسها (. . .) إنّ مركز الثّقل في التّعليم الثّانويّ هو التّفسير».

تستدعي هذه التّغيّرات العميقة من تلقاء ذاتها الكتب المدرسيّة للإنشاء الأدبيّ **والتّاريخ الأدبيّ** وتفسير **النّصوص والمنتخبات**. ولداعٍ ما ظهرت في تسعينيات القرن التّاسع عشر، وبعد عام 1900، كثرةٌ مفرطة من هذه الكتب المدرسيّة. وفي بحر عشر سنين الأخيرة نُشرت العديد من المؤلّفات، إن لم يكن أكثر، تفوق أضعافاً مضاعفة ما نُشر خلال النّصف الثّاني من القرن السّابق.

إنّ بداية «التّأليف في الكتب المدرسيّة»[**] يستجيبُ لنداء المؤسّسة. ولَكَمْ هي دالّة هذه الصّلة الّتي تُقيمها الكتب المدرسيّة ذاتها مع القرارات الوزاريّة. ذلك

[*] باسكال (1623-1662): رياضيّ، وفيزيائيّ، وفيلسوف وكاتب فرنسيّ. مكتشف فرضيّات الهندسة الأولى ومبتكر آلة الحساب وواضع أسس حساب المتراجحات. من أشهر آثاره الخالدة: **الأفكار** *Pensées*، مات في التّاسعة والثلاثين من عمره. [المترجم].

[**] وضعنا هذه العبارة مقابل «Manuélite». وما دمنا نراوح بين استعمال «كتاب مدرسيّ» و«مختصر» فإنّنا لم نخرج عن إطار مصطلحيّتنا. واللفظة الفرنسيّة تشدّد في دلالتها على معنى الظّاهرة أو الموضة الرّائجة. [المترجم].

ما تُبرزه بعضُ الأمثلة المأخوذة من مقدّمات المؤلّفات المستندة على نحوٍ مباشرٍ أو غير مباشر إلى توجيهات وزارة التّربية الوطنيّة، وهو ما يشير إليه السّادة أبري (Abré) وأوديك (Audic) وكروزي (Crouzet) في مؤلّفهم **التّاريخ المصوّر للأدب الفرنسيّ** الصّادر عام 1912: «ينبغي على التّفسير، مثلما تقول التّعليمات الوزاريّة، أن يربطَ المقطعَ بالعمل، والعمل بالكاتب، والكاتب بالعصر» (ص VI). وكثيراً ما سيُستشهد بهذا التّوجيه المتعلّق بتفسير النّصوص الأدبيّة، من قبل كتّاب الكتب المدرسيّة، في التّعليم الثّانويّ. ويبدو السّادة س.م. دي غرانج (Des Granges) وس. ل. شارييه (Charrier) أكثر صراحةً في مقدّمة كتابهما **الأدب المفسَّر**. ومرّةً أخرى يصادفُ المرء التّوجيهات **العليا** من زاوية تفسير النّصوص «بالنّسبة لامتحان ولوج المدارس العليا واختبار الشّهادة الإعداديّة، ينصّ قرار 18 آب/ أغسطس عام 1920 (قرار رقم 92)، ضمن اختبارات الدّورة الثّانية، **على قراءة وتفسير نصّ فرنسيّ**. وتعبّر التّعليمات الوزاريّة عن رأيها، بصدد هذه التّعليمات قائلة: «**سننكبّ، في القراءة المفسَّرة، على استخلاص الفكرة الأساسيّة لعرض مفصّل، والتّعرّف على المعنى الدّقيق للكلمات، وتقدير خصائصها، وتحسُّس جماليّة المقطع وخاصّيته**». وبالإضافة إلى ذلك يُشير القرارُ المذكور (قرار 89)، ضمن اختبارات الدّورة الأولى، **إلى إنشاء فرنسيّ حول موضوع أخلاقيّ أو أدبيّ**. سوف يُتيح الكتاب الّذي ننشره للمترشّحين أداةً تمكّنهم من تهييئ اختبار **القراءة المفسّرة بطريقة منهجيّة**، فضلاً عن تهييئ **الإنشاء الفرنسيّ**» (دي غرانج وشارييه، 1936، III).

من المُمكن أن نضاعفَ أمثلةً من هذا النّوع، حيث يؤكّد الكتّاب تقيّدهم الدّقيق بالبرامج والقرارات الوزاريّة[15]. والسّبب في ذلك أنّ تلك المؤلّفات تستجيبُ لنداء السّلطة العامّة (أو الخاصّة) الّتي تحثّ على النّزعة النّفعيّة من خلال تحديدها لبعض الأهداف البيداغوجيّة. وكان على كتّاب الكتب المدرسيّة الاستجابة

(15) «(...) يَطّلع الطّالب (...) في الوقت ذاته على عمليّة تفسير النّصوص وفقاً للمنهج الّذي حدّدته أحدث التّعليمات الوزاريّة (30 أيلول/ سبتمبر 1936)» (كاستكس وسورير، التّمهيد، VIII). انظر مجلّة «اللغة الفرنسيّة اليوم» (1985، 72) رايمون لولوش: **التّاريخ الأدبيّ والتّوجيهات الوزاريّة**، وترستان هوردي: **تدريس التّاريخ الأدبيّ: التّوجيهات الرّسميّة في القرن التّاسع عشر**.

لهذا المطلب، بيد أنّ حرفيّة التّعليمات لا تعوق حريّة العقل؛ بحيث إن البيداغوجيا الضّمنيّة للقرارات كانت تستجيبُ لغاية **إنسيّة** تُحوّل من التّنظيم الدّاخليّ للمؤلّفات أو تخلّد منه. فلنتموضع في الطّريق السّليم لتفسير النّصوص، وألا نغفل أبداً تاريخَ الأفكار، الّذي يعدّ ضرورياً لـ«طلبة البكالوريا» (مونيه (Monet)، 1925، التّمهيد)؛ وباستجابتنا دائماً لـ «متطلّبات التّعليم الثّانويّ» (لاغارد وميشار، القرن السّادس عشر، ص5). فإنّنا نروم «الإسهام في **التّهييئ للبكالوريا** من خلال دراسة أعمال الكتّاب الكبار» (لاغارد وميشار، القرن السّابع عشر، ص5). من ثمّ، وبحكم خضوع المؤلّفات لسلطة خارجيّة، فإنّها تقيّدت بالمقرّرات الّتي أقرّتها الوزارة. من هنا العنوان الفرعيّ لكتاب لاغارد وميشار **كبار الكتّاب الفرنسيّين في المقرّر**. فهذا «الكتاب الفريد» يستجيبُ لمقرّر فريد. وتُبرز هذه الإيضاحات ذلك الارتباط الوثيق بين المؤلّفات والمؤسّسات. وينبغي على تحليل الخطاب أن يُبيّن ذلك في شكل العلاقة القائمة بين الممارسات الخطابيّة للكتب المدرسيّة وبين تلك السّلطات العامّة نفسها. وإنّ **أيديولوجية** المؤلّفات، الّتي تحدّثنا عنها كثيراً، لَتُوجَد داخل هذه العلاقة «الخطيرة»(*).

V ـ وضعيّةُ التّواريخِ الأدبيّة

التّاريخ الأدبيّ غيرُ تاريخِ الأدب. ولئن كان هذا الإثبات بديهيّاً، فإنّه يبدو من الضّروريّ تبيان وجاهته. لذلك سأستعينُ، مرّةً أخرى، بالمؤرّخين أنفسهم. وحتّى لا نرقى، باديءَ ذي بدء، إلى ما قبل القرن التّاسع عشر، نعرضُ هنا إلى الكيفيّة الّتي يضعُ بها ديزيريه أوّلَ تمييز مصطلحيّ. يقول: «علينا أن نميّز بدقّة بين التّاريخ الأدبيّ لأمّة من الأمم وبين تاريخ أدبها» (د. نيزار، 1844، ج I، ص2).

يبدأ التّاريخُ الأدبيّ - يواصل نيزار ـ مع بدء الأمّة نفسها، مع لغتها. إلاّ أنّ عليه، بصفةٍ خاصّة، «أن يشملَ كلّ ما كُتب. عليه أن يكون نوعاً من الجرد المفصّل والأمين لكلّ ما نُشِرَ وقُرِئَ، ولائحةً عقلانيّة عن كلّ الّذين حملوا القلم.

(*) يُلمّح الباحث إلى رواية **العلاقات الخطيرة** *Les liaisons dangereuses* لبيير أمبرواز، وهي تتّخذ طابع رسائل تعالج موضوع الشرّ، حيث الصّراع قائم بين الذّكر والأنثى. نشرت الرّواية عام 1782. [المترجم].

إنّ مزيّة جرد من هذا القبيل هي عدمُ إغفال أيّ أحد» (ص2-3). وسوف نأتي لاحقاً بتحديد يفصل بين التّواريخ الأدبيّة وبين اللوائح والمعاجم والموسوعات، الّتي لا تمتّ إليها بصلة، رغم أنّ تلك المؤلّفات تستجيبُ لتحديد نيزار. وفي موضعٍ آخر، يؤكّد نيزارُ أنّ الأمر، في تاريخ الأدب، خلافُ ذلك تماماً؛ إذ تُوجد فترة محدّدة يبدأُ فيها وأخرى ينتهي عندها. وفي مُكنة الموضوع أن يحدَّد فيها بوضوح. هناك أدب - يقول نيزار - يوم يكون هناك فن، وبانتهاء الفنّ ينتهي الأدب» (ص4). وبناءً عليه، يكون تاريخ الأدب انتقاءً، بين التّاريخ الأدبيّ، لكلّ ما انطوى على قيمة جماليّة. فالأدب هو كلّ مكتوب معبَّر عنه في **لغة كاملة**، لغة «يكون الجميع متّفقاً حولها وتعتبرُ لغةً نهائيّة» (ص5). هذا التّمييز الأوّليّ يرقى تاريخه إلى عام 1844.

وحتّى يحذو لانسون حذو القمم بين المؤرّخين نجده يضع التّمييزَ نفسَه، وإن بطريقةٍ أكثرَ تحفّظاً. ويعتبرُ كتابه **تاريخ الأدب الفرنسيّ** الصّادر في عام 1894 من نوع الكتب الّتي وصفها نيزار، فيما يُعتبر مقاله «**منهج التّاريخ الأدبيّ**» محاولةً في تفسير الكيفيّة الّتي ينتظمُ بها تاريخ الأدب والكيفيّة الّتي يشتغلُ بها، ناهيك عن المنهجيّة الّتي ينهضُ عليها. إنّ تواريخ الأدب، في رأي لانسون، هي هذه المؤلّفات الّتي لا يمكنُ «الكشف عن معناها وتأثيرها إلاّ من خلال التّحليل الجماليّ لشكلها» (لانسون، 1965، ص34). «يترتّب عن ذلك أنّ ما يلفت انتباهنا وسط الرّكام الهائل من النّصوص المنشورة هو تلك النّصوص الّتي تُثير لدى القارئ، بفضل خصائص صياغتها، استحضارات خياليّة، انفعالات شعوريّة أو إحساسات جماليّة» (ص34). وفي موضعٍ آخر يُضيفُ التّوضيح التّالي: «نحن نحاول من خلال الأسلوب دائماً الوصول إلى حركة الأفكار والحياة» (**ن.م.**).

لكن إذا تصفّحنا الآن مقال «**برنامج الدّراسات حول التّاريخ المحليّ للحياة الأدبيّة في فرنسا**»(*) الّذي نشره لانسون عام 1903، فإنّنا نجد أنفسنا أمام مشروع

(*) نُنبّه القارئ إلى أنّ ثمة سهواً في إثبات العنوان الصّحيح لمقال لانسون، فالعنوان الأصليّ هو:

- «Programme d'étude sur l'histoire provinciale de la vie littéraire».

[المترجم].

حقيقيّ للتّاريخ الأدبيّ، بل وتاريخ للحياة الأدبيّة، مادام لانسون يؤكّد فيه ضرورة دراسة الظّروف والانعكاسات الاجتماعيّة للواقعة الأدبيّة في التّاريخ. ويحلم، كما يقول، بكتابة «تاريخ فرنسا الأدبيّ». «أعني بذلك (. . .) لوحة الحياة الأدبيّة في الأمّة، وتاريخ الثّقافة وكذا نشاط الجموع المغمورة الّتي تقرأ، شأنها شأن الأشخاص المشاهير الّذين يكتبون». وقد استشهد المؤرّخ لوسيان فيفر ورولان بارت بهذا النّص المقتطف من «البرنامج» ليلاحظا عدم إخراجه إلى حيّز التّنفيذ، لا من قبل لانسون، ولا من قبل أتباعه، وبالتّالي ليعربا عن أسفهما عن كون النّص المذكور لم يشكِّل موضوعاً **لتاريخ أدبيّ** مُدْرَكٍ باعتباره أداةً لتدوين فعاليّات القراءة والكتابة، سواء اعتُرف بها أم لم يُعترف بها في عصرها. هذا التّاريخ الأدبيّ كان، من قبلُ ومن بعدُ، تاريخاً للحياة الأدبيّة.

والواقع أنّ لانسون ينطلقُ من **الحياة الأدبيّة** بوصفها موضوعاً لتاريخه الأدبيّ. كتب يقول: «الحقيقة أنّ إلمامنا بالحياة الأدبيّة ضعيفٌ، أو قُل إنّنا نجهلُ هذه الحياةَ تماماً (. . .) ونجهل أهميّة أدبنا والثّقافة الأدبيّة ووظيفتهما في الحياة القوميّة. والحال أنّه، تِبعاً للفكرة الّتي لدينا، اليوم، عن الكتاب (. . .) باعتباره تعبيراً معقَّداً عن مزاجٍ فرديّ في وسطٍ اجتماعيّ، وبوصفه عامل اختمار أخلاقيّ، وبالتّالي عاملاً من عوامل التّحوّل الاجتماعيّ (. . .) يغدو من المتعذّر، أكثر فأكثر، تبعاً لهذه الفكرة، الرّكون إلى التّحليل الجماليّ للأعمال (وهو المؤرّخ نفسه الّذي يقول خلاف ذلك أعلاه) أو إلى مجرّد الاهتمام بتسلسلها وعدم السّعي دائماً إلى ربط الكتاب بالحياة، وتكوين فكرة أدقّ عن أشكال ومراتب الثّقافة الممكن معايشتها (. . .) في مختلفِ العصور والأقاليم والطّبقات». وتقتضي معرفة الحياة الأدبيّة هذه نشاطاً توثيقيّاً ضخماً مرتبطاً بالأعمال المسمّاة أدبيّة، علاوةً، بصفةٍ خاصّةٍ، على ما يُحيط بها. ويَعُدُّ منها لانسون المصادر التّالية: الأرشيفات العامّة والخاصّة، وتواريخ الفئات الاجتماعيّة والأكاديميّات، والمعاهد، والصّحف، والمجلاّت، والفهارس، والجداول. . . إلخ. وإليكم بعضاً من هذه المصادر التّوثيقيّة:

- أرشيفات وتواريخ الجماعات، الأكاديميّات، المجامع الأدبيّة.
- أرشيفات وتواريخ المسارح العامّة والخاصّة.
- المذكّرات، اليوميّات الخاصّة، الرّسائل، المراسلات.

- منشورات الأساقفة، المواعظ، خُطبُ القضاة، المرافعات، قراراتُ العدالة.
- بيوغرافيا المدراء والأعيان والمحترفين.
- تاريخ الثّانويّات: الحياة المدرسيّة، روح التّدريس وتأثيره، الاتّجاهات الفكريّة والأخلاقيّة للأساتذة والمعلّمين.
- الصّحف وأماكن نفوذها، أشكال الثّقافة الّتي تروّجها وأشكال نشاطها.
- المطبعة، النّاشرون (أرشيفاتهم)، المكتبات (الرّقابات)، شرطةُ الكتب.
- فهارسُ الخزانات، العامّة والخاصّة، ومجروداتها.
- مصادرُ توثيقيّة أخرى للأعمال.

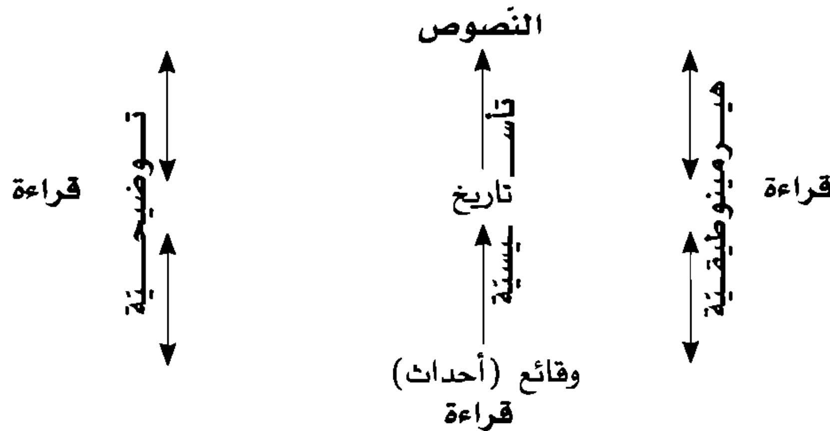
ويمكن أن يُضافَ إلى ذلك: دورُ النّشر، وإداراتُ المجلّات، والمكتباتُ، وجمعياتُ النّاشرين والكتبة، والكتّابُ أو المؤلّفون، ومعارضُ الكتب، وحقوقُ الكاتب، وأسواقُ الكتب.

لكن ما العمل بهذه الوثائق؟ من الممكن تجميعها، كما يفعل جَمَّاعة ما، واستخدامها بطريقة نوادرية. تلك هي حالةُ ناقد وكاتب مثل جاك برينر، الّذي كتب **لوحة الحياة الأدبيّة في فرنسا من 1940 حتّى 1980**. إنّ توثيقه شخصيّ، وثمرة من ثمار مهنه المختلفة، ناشراً وناقداً ومساهماً في عددٍ من الحركات والمجلّات الأدبيّة. وطوال حياته أَدِيباً دوَّن جاك برينر كلّ ما بدا له قابلاً للفائدة. ثمّة داخل هذا الكتاب كثير من النّوادر الأدبيّة. وعندما كان برينر بصدد تحرير مؤلّفه كان ينظّم ملاحظاته ووثائقه تبعاً **لمجالات** الحياة الأدبيّة: مثل النّشر الّذي خصّ سلسلة «لابلياد» بفصل عنه، والنّقد، والجوائز الأدبيّة، والأكاديميّات، والمكتبات، والتّرجمات، ووزارات الشّؤون الثّقافيّة والتّربية، والتّعليم... إلخ، بل إنّه **يخصّص** فصلاً **لـ«مؤرّخي الأدب»** (الفصل 17)، ممّا يدّل، جيّداً، على أنّه ليس من زُمرتهم. يضعُ الفصل الأوّل من الكتاب تمييزاً واضحاً بين **«الأدب والحياة الأدبيّة»**. ومع ذلك فإنّ ما يمكن أن يقال عن هذا الكتاب هو أنّه يتناولُ الحياةَ الأدبيّة للأدبِ المكرَّسة من قبل المؤلّفات الكبرى في تاريخ الأدب، لأنّه لا يتناولُ فيها سوى «كبار الكتّاب» بمفهوم لاغارد وميشار، وليس الكتّاب الصّغار والأدب الموازي بصورة أقلّ.

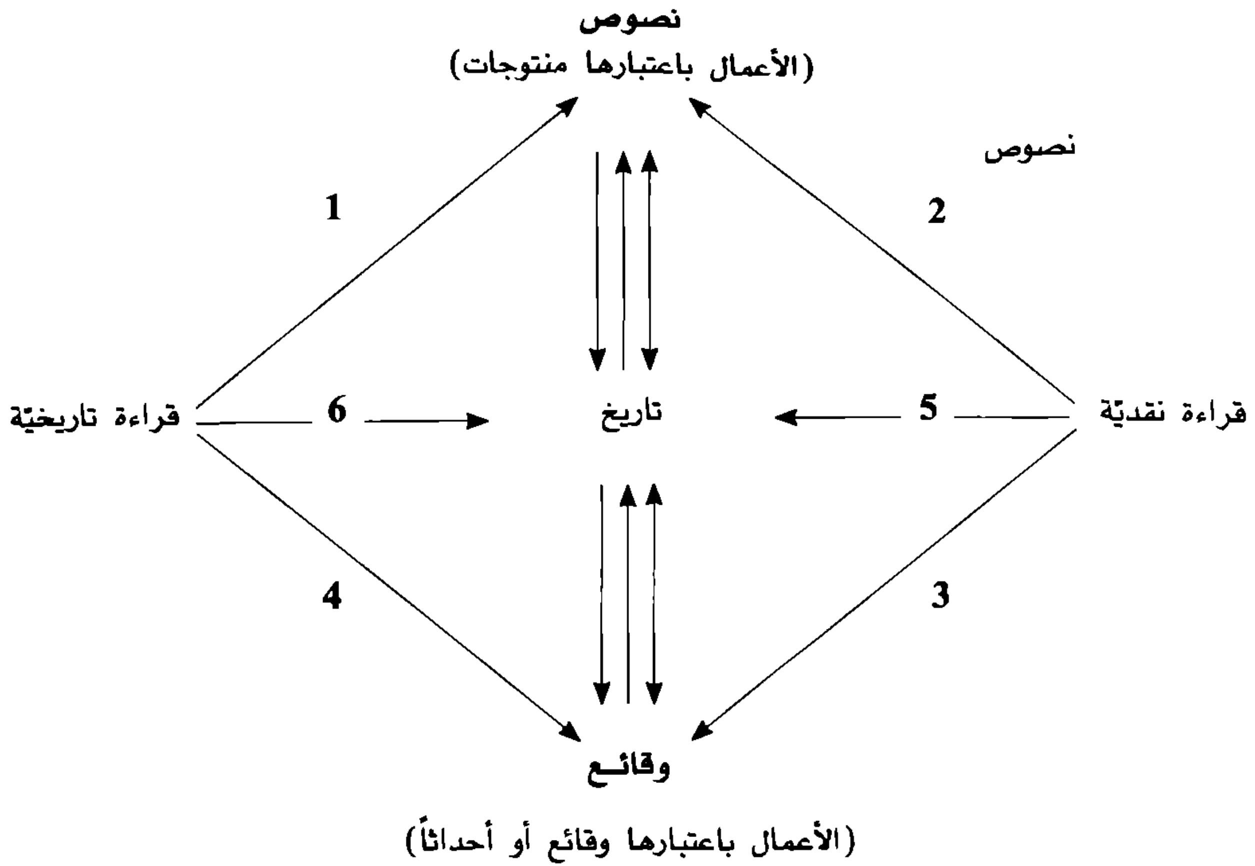
يُفضي هذا المثال إلى ملاحظة أنّ في وسع **تاريخ للحياة الأدبيّة** أن يمتلكَ موضوعاً إلى حدّ ما أعرض من **موضوع التّاريخ الأدبيّ**، بمعنى كلّ ما يُكتب ويكون له وقْع كيفما كان نوعه، على جمهور معيّن. إنّ كلمة «**أدب**» تدرك، هنا، على نحو جدّ فضفاض، كلّ عمل مخصّص للقراءة، وبطريقةٍ محدّدةٍ أكثر، باعتبارها كلّ عمل يتلقّاه شخص ما، لا لشيء سوى أنّه سمع عنه، ورآه، وتصفّحه أو قرأه فعلاً. وتوجد سلسلة كاملة لأنواع من المقاربة لعمل من الأعمال، تؤسّس تنويعاً لانهائياً إلى حدّ ما، من القُرّاء والقارئات وحالات القراءة. وبتعبير رولان بارت، فإنّ **التّاريخ** الذي نصنعه من هذه السّلسلة هو ما يُسمّى بـ البحث عن «الوجه المؤسّس للأدب». إنّ وظيفة التّاريخ المذكور تكمن، داخل الاقتصاد العامّ لمجتمع معيّن، في «إضفاء طابع المؤسّسة على الذّاتيّة»، لنستعيدَ مرّة أخرى كلمات رولان بارت. ويشير لوسيان فيفر إلى أنّه «ينبغي من أجل كتابة هذا التّاريخ إعادة بناء الوسط والتّساؤل عمّن يكتبُ ولمن، من يقرأ ولماذا علينا معرفة التّكوين الّذي تلقّاه الكتّاب داخل المعهد أو خارجه، وكذلك نوعيّة التّكوين الّذي تلقّاه قرّاؤهم، علينا معرفة مدى النّجاح الّذي أحرزه أولئك وهؤلاء، كيف كان امتداد هذا النّجاح وعمقه، ينبغي الرّبط بين التّحوّلات المرتبطة بالعادة والذّوق والكتابة وانشغالات الكتّاب وبين التقلّبات السّياسيّة وتحوّلات العقليّة الدّينيّة وتطوّرات الحياة الاجتماعيّة مع تغيّرات النّمط الفنّي والذّوق (. . .) إلخ. يتعيّن علينا (. . .) لن أواصل» يقول لوسيان فيفر (فيفر، 1965، ص264).

بيدَ أنّ الإشكال الّذي يلاحظه جيرار جينيت هو أنّ تاريخاً من هذا القبيل ليس، في الواقع، سوى قسم من أقسام التّاريخ الاجتماعيّ، «بل يمكن أن يكون جزءاً من تاريخ الأفكار والحساسيّات، مادام أن وثائقه، أي الأعمال الأدبيّة، تعبير أو انعكاس لأيديولوجية وحساسيّة خاصّتين بعصر من العصور» (جينيت، 1970، ص244). إنّه الخطرُ نفسه الّذي يواجهه، في رأي ويليك ووارين، كلّ مؤلّف يرومُ كتابة تاريخ للأدب: «إنّ معظم التّواريخ الأدبيّة المكتوبة في السّابق هي، في الواقع، إمّا تواريخ اجتماعيّة، أي تواريخ للأفكار، كما تتوضّح في الأدب، وإمّا سلسلة من الانطباعات والأحكام الخاصّة بأعمال معيّنة، مرتّبة تقريباً وفق نظام التّسلسل الزّمنيّ» (ويليك ووارين، 1971، ص335). كما أنّ برنامج لانسون الّذي راجعه لوسيان فيفر ليس في مأمن من الانتقادات أو التخوّفات، لأنّه لم يكن أبداً موضعَ تنفيذ حقيقيّ.

يتعيَّنُ علينا، أوّلاً، موضعة **التّاريخ الأدبيّ**، لا داخل مجموع المؤلّفات الّتي تصلحُ لدراسة أو فحص الأدب في مجموعه أو في عناصره فحسب؛ بل وكذلك داخل المؤلّفات المسمّاة التّاريخ العامّ، الّتي تأسّست، جزئيّاً، على متن من الأعمال الأدبيّة. ولهذه الغاية نضعُ مع جيرار ميريه (ميريه، 1974) علاقة ثلاثيّة بين العناصر المكوِّنة **للتّواريخ الأدبيّة**: **الوقائع** (الأحداث)، **التّاريخ** (مفهوماً أو مبحثاً معرفيّاً)، **النّصوص**. العلاقة الأولى: أ) **تأسيسيّة**: تضعُ الوقائع في أساس التّاريخ، فيما يؤسّس هذا الأخير النّصّ التّاريخيّ. العلاقة الثّانية: ب) **هيرمينوطيقيّة**: **تضعُ** التّاريخ مؤوِّلاً للوقائع، والنّصّ (التّاريخيّ) مؤوِّلاً للتّاريخ. وأخيراً علاقة ثالثة: جـ) **توضيحيّة**: تضعُ النّصّ (التّاريخيّ) باعتباره فكّاً لسنن التّاريخ، والتّاريخ فكّاً لسنن الواقعة.



إنّ التّواريخ الأدبيّة نِتَاج قراءتين: إحداهما **نقديّة** والأخرى **تاريخيّة**. وكلاهما تأسيسيّتان، بما أنّهما تضعان العمل (والكاتبـ (ـة)) في أساس التّاريخ، والتّاريخ في أساس نصّ التّاريخ الأدبيّ أو النّصّ النّقديّ. ستكون القراءة النّقديّة *Lecture critique* أكثر توضيحاً، فيما ستكون القراءة التّاريخيّة، بصفةٍ خاصّة، **قراءة هيرمينوطيقيّة** *Lecture herméneutique*. نقول، **بصفةٍ خاصّةٍ**، لأنّ هذا المستوى، بالضّبط، هو الّذي يميِّزُ بين هذه المؤلّفات نفسها. ذلك أنّه إذا وُضع أمام هذه المجموعة من العلاقات: الهيرمينوطيقيّة، التّأسيسيّة، الإيضاحيّة، تبعاً لأنواعِ العلاقات بين الأقطاب الثّلاثة، مجموعة أخرى تتوقّفُ على أنواعِ العلاقات الّتيَ تُقيمها القراءةُ النّقديّة مع كلّ قُطبٍ من الأقطاب الثّلاثة على حدة والقراءة التّاريخيّة مع هذه الأقطاب ذاتها، لتَمَّ الحصولُ على ستّ علاقات تتطابقُ مع ستّ مجموعات أو أنواع من المؤلّفات:



1 ـ تُنتجُ **القراءةُ التّاريخيّةُ** للنّصوص والأعمال باعتبارها **منتوجات** (لنتاج معيّن) مؤلّفات التّاريخ الأدبيّ المسمّاة بحصر المعنى: الكتب المدرسيّة، والتّواريخ الكبرى للأدب (الجامعيّة عموماً)، والتّواريخ الأدبيّة الّتي تنشرها دورٌ متخصّصة: هاشيت، هاتييه، كولان، المنشورات الاجتماعيّة، وهلُمّ جرّاً. ومن المؤكّد أنّ بين كلّ هذه المؤلّفات اختلافاتٌ ناجمةٌ عن شبكةِ توزيعها. وعن توجّهاتها الثّقافيّة أو الأيديولوجيّة، لكنّها تشملُ كلّها تاريخ الأعمال في مجموعه (من البدايات إلى أيامنا)، وتسعى إلى تنظيمه في عُصورٍ وحقبٍ وفتراتٍ، وتعثُر له على تطوّر خاصّ وعلى معنى معيّن. إنّ ما يوحّد بينها، جميعاً، هو فكرة **الكاتب** (البيوغرافيا والعمل)، الّتي تعتبرُ مسلّمة أساس يُبنى عليها كلّ شيء: جماعات الكتّاب الممثّلين لعصر معيّن، المتبادلين للتّأثير في عصرهم أو في عصر آخر. وسواء دُرس هؤلاء الكتّاب فُرادى أو جماعات، فإنّ **الكُتَّاب هم التّاريخ الأدبيّ**. وليست كتبهم، في الواقع، سوى امتداد طبيعيّ لأنفسهم وضرب من التّوثيق لطبيعتهم الخاصّة. إنّ المؤرّخين لا يدرسون الأعمال في ذاتها ولذاتها، بل باعتبارها ختْماً يتركُ بصمةً وعلامةً على الحقيقة وسمةً على السّموّ والكمال في حالتنا هذه.

ولهذه القراءةِ نظيرُها المبسَّط في فهارس ومعاجم المؤلّفين والأعمال وفي جداول المؤلّفات الأدبيّة، وبانورامات تاريخ الأدب ولوائحه. هذا التّقليد في التّأليف يرقى، كما رأينا، إلى القرن السّادس عشر، على الأقلّ، مع **الخزانات الفرنسيّة** (انظر: **من يكتب التّاريخ الأدبيّ؟**، ص81).

2 ـ وتُنتِج **القراءةُ النّقديّةُ للنّصوص والأعمال** باعتبارها **نتاجات** المؤلّفات المسمّاة «النّقد الأدبيّ» وهي تؤول، في معظم الأحيان، إلى دراسة عمل أو كاتب أو حركة أو حقبة معيّنة. والنّماذج المعروفة جدّاً بالنّسبة للكاتب هي مؤلّفات سلسلة «**الإنسان وأعماله**» لبوافين (Boivin) وشركائه، ومؤلّفات سلسلة «U_2» لأرمان كولان، حيث ظهرت كتب ب. مارتينو: **البرناسيّة والرّمزيّة**، **المذهب الطّبيعيّ الفرنسيّ**، **الوضعيّة والطّبيعيّة**... إلخ وجميع المجموعات المهتمّة بـ**الكلاسيكيّات** تقترحُ كتباً تنتمي إلى هذه السّلسلة: **لاروس**، **هاشيت**، **هاتييه**، **بورداس**... إلخ، كما تنتمي **المنتخبات** المرفقة (أو المدرجة) بتواريخ الأدب إلى هذه الفئة من الكتب، كما توضّح ذلك الملاحظة الواردة في مقدّمة «الكلاسيكيّات المعاصرة بورداس»، «سوف تُتاح للنّاشئة إمكانيّة الإلمام بالأدب الحَيّ، الّذي لم **تُبْدِ** عنه الشّهرة، بعدُ، أيَّ حكم لا يقبلُ الطّعن. وباهتداء هذه النّاشئة بأداة إعلاميّة ونقديّة، سيكونُ في مقدورهم بأنفسهم، وبمساعدة من أساتذتهم، أن يكوِّنوا وجهة نظرهم الخاصّة بهم، وهي وجهة نظر سيُعيدون النّظر فيها لاحقاً، حينما يرومون ـ وقد استيقظ فضولهم المعرفيّ بفضل تلك الدّراسة الأساسيّة ـ الرّبط بين هذه الأعمال العظيمة ودراستها في شُمُوليّتها».

والشّيء نفسه ينطبقُ على المؤلّفات المسمّاة: «**الشّعليقات المركّبة**» الّتي تهيِّئُ التّلاميذ بشكل فوريّ لامتحانات البكالوريا في فرنسا، والّتي حلّت محلّ **تفاسير النّصوص** القديمة الّتي كانت تستجيبُ، بدورها، إلى التّعليمات الوزاريّة.

3 ـ وتُعنى **القراءةُ النّقديّةُ للوقائع الأدبيّة** والأعمال، باعتبارها أحداثاً بما يسمّيه غريماس (Greimas) التّاريخ **الحدثيّ** (غريماس، 1976، ص161–174). يتألّف هذا التّاريخ من «تلك الوقائع الصّغرى المتعدّدة الّتي يتمّ (انطلاقاً منها) انتقاءُ الأحداث الّتي تسمو إلى مقام الأحداث التّاريخيّة، باعتبارها أحداثاً دالّة، وتُشكِّل، في ارتباط بعضها ببعض، سلسلةً من الأحداث القابلة للدّمج في الخطاب التّاريخيّ»

(غريماس، 1976، ص163). هنا يتجلّى **الظّاهر التّاريخيّ** «بُعدًا سطحيّاً، ومكاناً لتمظهر التّاريخيّة المتميِّزة بلانهائيّة الأحداث الصّغرى المتناسلة بكثافة في كلّ زمان ومكان، وغير قابلة، بسبب ذلك، لأيّ وصف شُمُوليّ أو منظَّم» (**ن.م.**). وتَفسح قراءةُ هذه الأحداث الصّغرى للتّاريخ الأدبيّ المجال لأنواعِ مختلفةٍ من المؤلّفات المُصنَّفة تحت تسميات: **النّقد الاجتماعيّ، النّقد النفسيّ، النّقد الأسطوريّ، الموضوعاتيّة**. فالأعمال الأدبيّة هي «وقائع» تُسعِف باعتبارها نقطةَ انطلاقٍ للقراءة. إنّها تهيّئ لشيءٍ آخر، وتتضمّن فعالياتٍ أخرى، يُشير غريماس من بينها إلى «**الانتخاب**»، الّذي يمكن أن يُضافَ إليه: التّقطيع، وإعادة البنينة، والتّأويل، وكلّها تسمحُ بإدراك البُعد الأساسيّ، أي ذلك المستوى الآخر للمشروع التّاريخيّ.

كتب جان بيير ريشار(*) في مقدّمة كتابه **الأدب والحساسيّة** *Littérature et sensation* يقول: «يبدو الإبداع من الآن تجربةً، بل ممارسةً ذاتيّةً وتمرّناً على الفهم والتّكوُّن. تمرُّن يسعى أثناءه كاتبٌ ما إلى الوعي بذاته وبنائها في آن (...). وليس إنجاز عمل أدبيّ كبير، في الحقيقة، سوى اكتشاف منظور حقيقيّ عن الذّات والحياة والنّاس. إذ يعتبر الأدب مغامرة الوجود» (ريشار، 1954، ص13-14). وتستجيبُ هذه الكلمات لانشغالات ألبير بيغان (Albert Béguin)، الّذي يعتبر النّقد، بالنّسبة إليه، «تاريخاً روحيّاً يحول دون تجريد الكاتب لذاته» (بيغان، 1967، (1939)، XI). ويمكن لهذه المؤلّفات النّقديّة أن تكونَ لها غاياتٌ نظريّة؛ وتعتبر الأعمال، في هذه الحالة، أشكالاً للبرهنة ولتوضيح النّظريّات. هكذا رام لوسيان غولدمان، في مقدّمة كتابه **الإله الخفيّ** «استخلاصُ منهج وضعيّ في دراسة المؤلّفات الفلسفيّة والأدبيّة والمساهمة في فهم مجموعة محدودة ومحدّدة من الكتابات الّتي تبدو لنا متقاربة جدّاً رغم الاختلافات الجديرة بالملاحظة بينها» (غولدمان، 1955، ص7). ولهذا الغرض يوظّف غولدمان **أفكار** باسكال ومسرح راسين اللّذين يُبرزان، بالفعل، «وجود بنية تسمّى **رؤية مأساويّة**». رؤية تؤسّس، إلى جانب بنيات أخرى، الجوهرَ المشترك لحركة وأيديولوجيّة الجنسانيّة (Jansénisme) وجوهر الفلسفة النّقديّة لدى كانط. وينطبقُ الشّيءُ نفسه على شارل

(*) رائد النّقد الموضوعاتيّ في فرنسا، من تآليفه المشهورة: **العالم التّخيلي لمالارميه** (1961)، **ودراسات في الشّعر المعاصر** (1964)، وغيرها كثير. [المترجم].

مورون (Charles Mauron) الّذي رام، من خلال منهج (تحليل) النّقد النّفسيّ، «أن يضاعف، وإن في حدودٍ ضيّقة، من فهمنا للأعمال الأدبيّة وتكوُّنها» (مورون، 1962، ص9). وجميع مؤلّفات **النّظريّة الأدبيّة** (ويليك ووارين، 1971). **نظريّة الأدب** *Théorie de la littérature* (تودوروف، 1969، كيبيدي فارغا، 1980)، **ونظريّة الرّموز** *Théorie des symboles* (تودوروف، 1977)، بالإضافة إلى نظريّات أخرى تنتمي كلّها إلى هذه الفئة من المؤلّفات.

4 ـ وتُعنى القراءة التّاريخيّة للوقائع الأدبيّة Lecture historique des faits littéraires والأعمال [الأدبيّة] باعتبارها **أحداثاً** بما يسمّيه غريماس **التّاريخ الأساسيّ**. يقومُ التّاريخ المذكور على ذلك البعد العميق الّذي «تتموضعُ فيه البنيات التّاريخيّة العميقة، مستقلّة عن التّقلّبات الحدسيّة للتّاريخيّة» (غريماس، 1976، ص163). يعتبرُ هذا البعد «مكاناً للتّنظيم التّصنيفيّ وللتّحوّلات البنيويّة للظّواهر الاجتماعيّة» (ن.م.). إنّ **الكائن التّاريخيّ**، بالقياس إلى **الظّاهر التّاريخيّ** (التّاريخ الحدثيّ)، هو الّذي يضمن «بعداً أساسيّاً للتّاريخ» (ن.م.). هذه القراءةُ تفسحُ المجال لمؤلّفات تتمحور حول الأعمال والكُتّاب، لا بكونهم منفردين بل بكونهم جماعات يمثّلون حقيقة (معيّنة) اجتماعيّة أخلاقيّة، فكريّة، دينيّة، تلك الحقيقة الّتي تتشكّل داخل بنيات عميقة خاضعة «لضرب من ضروب النّحو التّاريخيّ» (غريماس، 1976، ص167). وسوف أُذكّر، هنا، ببعض المؤلّفات الّتي قُدّمت أطروحات لدكتوراه الدّولة (فرنسا) خاصّةً في القرن الثّامن عشر: «**فكرة السّعادة في القرن الثّامن عشر**» (روبير موزي، 1972)، «**فكرة الطّبيعة خلال النّصف الأوّل من القرن الثّامن عشر**» (جان إيرار، 1963)، «**علوم الحياة في الفكر الفرنسيّ في القرن الثّامن عشر**» (جاك روجيه، 1962)، «**ديدرو والموسوعة**» (جاك بروست، 1962). وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً، فإنّ الأمرَ لا يتعلّقُ بموضوعات (thèmes)، وإنّما **بأفكار** عن الشّيء الّذي يميّز هذه المؤلّفات عن سابقاتها، حيث تُحيل الموضوعاتيّة إلى تكوُّن العمل. والفكرة، هنا، (الّتي يمكنُ أن تكون بدورها موضوعاً) تُحيل على شيءٍ آخر، وعلى إحساسٍ معيّن وعلى عقليّةٍ أو قيمةِ عصرٍ من العصور، ومن ثمّ فهي تُحيل على شيء أساسيّ، وليس على أحداث خاصّة. وضمن هذا البعد يمكن **لتاريخ أدبيّ** أن يُعنى بالأعمال غير الأدبيّة (غير المندرجة ضمن تواريخ الأدب) كما يلاحظ في مؤلّف القسّ هنري بريمون: **التّاريخ الأدبيّ للشّعور الدّينيّ**

في فرنسا، الّذي يعتبرُ تاريخاً للصّوفية الفرنسيّة ويستندُ إلى وثائق مكتوبة، ومن ثمّ عنونته بـ«**الأدبيّ**».

5 ـ وتبدو **القراءةُ التّاريخيّةُ للتّاريخ الأدبيّ** Lecture historique de l'histoire littéraire إطناباً وتحصيلَ حاصل، ومع ذلك فهي تسمحُ بالتّمييز بين التّواريخ الأدبيّة الّتي تقدّم نفسها باعتبارها جزءاً لا يتجزّأ من التّاريخ العامّ، والتّواريخ المجتمعة في القراءة الأولى. إنّه الأخذ الحرفيّ بما كتبه لانسون في **منهج التّاريخ الأدبيّ**: «التّاريخ الأدبيّ جزءٌ من تاريخ الحضارة» (لانسون، 1965، ص39). وسواءٌ أكان المؤرّخ على وعي أم لا بالأسلوب المجازيّ المستعمل في هذا التّعريف، فإنّه يرى أنّ التّاريخ العامّ يهيمنُ على كلّ التّواريخ الأخرى ويمنحها قالباً مناهج. وليس الأدب، في هذه الحالة، سوى فرعٍ من فروعِ النّشاطات الإنسانيّة، الّذي نعثرُ عليه في مؤلّف تاريخيّ، في شكل فصل أو قسم، وفي مجموعة من الأمثلة والتّوضيحات. النّموذجُ الأوّل من هذه القراءة الكنائيّة هو كتاب **لويس الرّابع عشر** لفولتير حيث يظهر الأدبُ في قسم بعنوان: «**عن ازدهار الفنون والعلوم**». وينتمي مؤلّف **عصر الأنوار والرّومانسية** لجان فابر (Jean Fabre)، **ومشكلة الإلحاد في فرنسا في القرن السّادس عشر: عقيدة رابليه للوسيان فيفر، والفكر الأوروبيّ في القرن الثّامن عشر من مونتسكيو إلى لسنج** لبول هازار (Paul Hazard) إلى هذه الفئة من الكتب. ويوضح بول هازار في مستهلّ التّمهيد الّذي وضعه لكتابه **أزمة الوعي الأوروبيّ 1680–1715** هذه الرّؤية المجازيّة، حيث يعتبرُ الكتّاب جزءاً من ظاهرة عامّة أو شُموليّة لـ«أزمة» وجزءاً من الانقطاعات والتّحوّلات العميقة: «يا له من تعارض! ويا له من انتقالٍ فجائيّ! إنّ التّراتبيّة والانضباط والنّظام الّذي تضطلعُ السّلطة بضمانه والقواعد الّتي تضبطُ الحياة، بصلابة، هو ما كان يهواه ناس القرن السّابع عشر. أمّا الإكراهات والسّلطة والقواعد فهو ما كان يمقُته ناس القرن الثّامن عشر ومن تلاهم مباشرة. كان الأوائل مسيحيّين، فيما كان هؤلاء ضدّ المسيحية. عاش الأوائلُ في نعيم داخل مجتمع منقسم إلى طبقات غير متساوية، فيما لم يكن الآخرون يحلمون إلاّ بالمساواة. ومن المؤكّد أنّ الأبناء ما حكُوا آباءهم عن طيبةِ خاطر، معتقدين أنّهم سيُعيدون بناءَ عالم جديد، عالم لم يكن ينتظرُ غيرهم لكي يصبحَ عالماً أفضل. غير أنّ فتيلَ الاضطرابات الّتي أشعلتها الأجيالُ اللاحقة لم تكن كافيةً لتفسير تحوّل جدّ سريع وحاسم. لقد كان معظم

الفرنسيين يفكّرون على شاكلة بوسييه(*)، وعلى حين غرة، أصبحوا يفكرونّ على شاكلة فولتير. إنّها لثورة» (هازار، 1961، صVII).

6 ـ وتمكِّن **القراءةُ النّقديّةُ للتّاريخ الأدبيّ** Lecture critique de l'histoire littéraire من تحديد المؤلّفات الّتي يمثل فيها الأدب والتّاريخ في علاقةٍ استعاريّة: فالأدب (كـ) التّاريخ. إنه أدبُ التّاريخ. في هذه الحالة ما يتغيَّاه التّاريخ الأدبيّ، بتعبير غريماس، هو «كلّية الدّلالات الإنسانيّة» (غريماس، 1976، ص162). إذ يتّضحُ الأدب (كـ) تأكيد لوجود (حقائق) التّاريخ. لم يعد هناك مجالٌ لأيّ تمييز مصطلحيّ بين تسمية الدّرس وبين الموضوع الّذي يشكِّل غايته. ولتقديم مثال عن هذه الوضعيّة الخطابيّة كتب لوران ميلهو (Laurent Mailhot) بصدد الأدب الكيبيكيّ قائلاً: «الأدبُ الكيبيكيّ حقيقةٌ وشكّ، خطاب وكتابة بلد معيّن» (ميلهو، 1878، ص122). إنّه كلام أشبه بكلام الشّعراء: «لغة الأنقاض» (أراغون Aragon)(**)؛ «الشّرفان الأبيض للرّسالة» (سان جون بيرس (Saint-John Perse))(***). بيدَ أنّ الأدب يأخذُ، ضمن هذا المنظور الاستعاريّ، مظهراً **كلّيانياً**: إنّه (ربّما) **كلّ شيء** وأشياء أخرى. إنّه زبدةُ الواقع. وعلى هذا النّحو يتحدّث جان بول سارتر عن الأدب: «**إنّه** هذا الشّيء الخالد الّذي **يحملنا** على الاعتقاد أنّه ليس سوى لحظةٍ من لحظاتِ التّاريخ، لحظة تاريخيّة تحيل مباشرة، من خلال الألغاز الّتي يكشفها، على الإنسان الخالد. إنّه تعلُّم أبديّ، غير أنّه يتمّ ضدّ الإرادات المتسرّعة للّذين يعلّمونه» (سارتر، 1948، ص42). إنّ الأدب تناقضٌ حيّ وأزمةٌ دائمة. وإنّ التّاريخَ الأدبيّ، شأنه شأن الأدب، «ذاتيّة تتكشّف وراء صنوف من الموضوعيّة». وخطاب عقلانيّ يُخفي بحثاً عن العقلانيّة، وبناءً مؤلّفاً من أنقاض. وجميع المؤلّفات الّتي تتحدّثُ عن (تناقش) الأدب: **دفاعاً عن الأدب** (كلود روي،

(*) بوسييه (1627–1704): كاتب وخطيب دينيّ فرنسيّ، كرّس حياته للدّفاع عن العقيدة الكاثوليكيّة. [المترجم].

(**) أراغون: شاعر ورومانسيّ. ولد بباريس عام 1897. من مؤسّسي الحركة السّورياليّة، أشهر أعماله: **فلاح باريس** (1926)، **ومجنون إلزا** (1942). [المترجم].

(***) سان جون بيرس (1887–1975): ديبلوماسيّ فرنسيّ وشاعر مرموق. تدورُ معظمُ أشعاره حول موضوعة قدَر الإنسان. من آثاره الخالدة: **تقاريظ** (1911)، **منفى** (1945)، **طيور** (1963). حاز على جائزةَ نوبل عام 1960. [المترجم].

1968). **كيف يكون الأدبُ ممكناً؟** (موريس بلانشو، 1946)، **الكتابة في درجة الصّفر**، (رولان بارت، 1953)، **عصر الشّك** (ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute)، 1956)، وأخرى كثيرة تتقاسمُ تلك الخاصّيّة التّساؤليّة الّتي صاغها سارتر مباشرةً في كتابه **ما الأدب؟**.

الفصلُ الثّاني

لماذا يُكتبُ التّاريخُ الأدبيّ؟ أو التّجارةُ والمدرسة

«تاريخُ الأدب موضوعٌ مدرسيّ أساساً، ولا وجود له، بالضّبط، إلّا من خلال تدريسه (...) فالأدبُ هو ما يُدَرَّس وكفى. إنّه موضوع للتّدريس».

(رولان بارت، **تدريس الأدب**، باريس،
منشورات Plon، 1970، ص170)



«يُصبحُ كاتبٌ ما مخلّداً بفضل الكتب المدرسيّة. إنّ التّلميذ في السّلك الثّانويّ هو موضوعُ تجربةٍ للخلود. ففي الكتاب المدرسيّ تُنشر صفحة لرجلٍ عظيم. إنّها، في غالب الأحيان، صفحة مضحكة يحلّلها التّلميذ، ووصف تافه لقرويّ أو صيّاد مخالف (انظر جيونو أو جونوفوا) (Giono ou Genevoix)

(...) هكذا تتراكمُ أمجادٌ صغيرةٌ وأسماء متفرّقة في الصّحف والمجلّات والكتب المدرسيّة. يتدارسُ جمهور عالم ومثابر نصّ لوكليزيو (le Clézio) أو موندیانو (Mondiano). يحملُ النّاقد أوراقه إلى المحرّر. والمحرّر ينشرُ، والجمهورُ يتفحّص، والاسم يتكوّن، والتّلميذ يتعلّم (...)».

(رافائيل بيفيدال (Rafaël Pividal)، **بيتُ الكتابة**،
باريس، منشورات Seuil، 1976، أعيد نشره
ضمن تصدير كتاب: **الأدب في فرنسا منذ 1968** لبرينو
فرسييه وجاك لوكارم، باريس، منشورات Bordas، 1970)



لقد أجاب رولان بارت جواباً حاسماً عن سؤال: لماذا يُكتَب التّاريخُ الأدبيّ؟ **من أجل تدريسه**. فالتّاريخ الأدبيّ هو، أوّلاً وقبل كلّ شيء، **أداةُ تدريس**، ومن ثمّ فهو وسيلةٌ لنقل المعارف، تصبحُ، بسبب هذا الوضع المؤسّساتيّ، شكلاً من أشكال **التّربية** بكلّ معاني الكلمة: الوطنيّة، الأخلاقيّة، الدّينيّة، السّياسيّة، القوميّة وغيرها(*). لكنْ قبل أن يصلَ التّاريخُ الأدبيّ إلى هذه الغاية وحتّى يصل إليها كذلك، فإنّه يتبنّى مجموعةً من الأدوات الّتي تقومُ على أنماطٍ مختلفةٍ من فهم الحدث التّاريخيّ، وعلى مناهج مختلفة تسمح بتفسيرها ووصفها. وبما أنّ الأمر يتعلّق بتدريس معيّن، فمن السّهولة بمكان أن نفهمَ أنّ غاية التّاريخ الأدبيّ إنّما تكمن، في المقام الأوّل، في تنظيم الوقائع ومنحها معنىً معيَّناً، وفي حالتنا هذه، منح معنىً إلى الكتّاب والأعمال الأدبيّة اللّذين يشكّلان موضوع حكاية أو سرد.

غير أنّ التّدريس لم يكن أبداً نشاطاً محايداً؛ فنحن لا ننقلُ معارفَ موضوعيّةً خالصةً بل ننقلُ، على العكس من ذلك تماماً، معارفَ ذاتيّةً خالصةً. إنّنا نتداولُ الوقائعَ والأفكار، رغم أنفنا وبعلم منا، ونغلّفها بطرقنا الخاصّة في النّظر إليها وفي فهمها. إنّ العاملَ المحوّل هو ذلك الأستاذُ الّذي يختارُ النّصوص، على غرار **الكتاب المدرسيّ** *Manuel*، ويقطّعها تبعاً لرغباته، محدّداً معناها السّياقيّ، وذلك بهدف تقييمها وتكريسها للحصول على إقرار المؤسّسة في نهايةِ المطاف. إنّ الكتاب المدرسيّ هو، في الوقت نفسه، أداةٌ مرجعيّة للأستاذ في عمله، ونموذج تزوّده به المؤسّسة المدرسيّة لكي يمارسَ مهامّه. لذا لم يكن عبثاً إن كان جميع

(*) اعتُبر التّاريخ الأدبيّ، منذ أمدٍ بعيد، موضوعاً للتّدريس ونقل المعرفة. ولا غرابةَ أن تكون البيوغرافيا والمقتطفات أحد المظاهر الأولى الّتي هيمنت على بداياته الأولى منذ العصر الرّومانسيّ، وهي الفترة الحقيقيّة لولادة التّاريخ الأدبيّ. وقد شدّدت النّدوات والمؤتمرات الّتي عُقدت حول التّاريخ الأدبيّ، والّتي ألمحنا إلى بعضها في غير هذا الموضع، إلى هذا الطّابع المهيمن على فاعليّته. ونُشيرُ هنا إلى مرجعين أساسيّين يربطان، على نحو وثيق، بين البحث في التّاريخ الأدبيّ وبين الوظيفة التّعليميّة الّتي يضطلعُ بها في حقل الصّفوف الثّانويّة بصفةٍ خاصّة. انظر:

- *Enseigner l'histoire littéraire*, (1993), (M.A.F.P.E.N., Académie de Rennes), (S.U.F.M. Université Rennes 2).
- Anne Armand (1993), *L'histoire littéraire, une approche didactique*, Armand Collin.

[المترجم].

كتّاب الكتب المدرسيّة، أو جلُّهم، في وضعيّة الأساتذة، وأنّ كثيراً منهم كانوا (أو انتهوا إلى) مفتّشين عامّين للتّعليم العُموميّ (أبري، بول كروزي، لوران ميشار، بيير بنزون (Pierre Bennezon). . . إلخ).

إنّ التّاريخ الأدبيّ، شأنه شأن التّاريخ، في حاجةٍ إلى أن **يُبنى** كي **يُترجم**، بعد ذلك، داخل بنيات ملموسة غدا فيها **التّحقيب** أو تقطيع الوقائع في الزّمن تنظيماً أساسيّاً ومفروضاً. تكمُنُ غايةُ هذه المساعي كلّها في **تأويل** التّاريخ ومنحه معنى ووجهة وقيمة معيّنة. وحول السّؤال العامّ الّذي يطرحه هذا القسم: «لماذا نكتبُ التّاريخ الأدبيّ؟» سوف نجيب عن:

I - من أجل بناء التّاريخ (الأدبيّ).

II - من أجل تنظيم الوقائع الأدبيّة.

III - من أجل تأويل (تقييم) التّاريخ (الأدبيّ).

ثمّة، حينئذ، سؤالٌ أخيرٌ يطرح نفسه: هل في وُسْع المؤلّفات الّتي تساعد على توضيح الظّاهرة الأدبيّة أن تُجمع ثانية، بله أن تُحقَّب؟ سؤال سنجيب عنه في الفصل الأخير (IV - **حقول** مؤلّفات التّاريخ الأدبيّ).

I - من أجل بناء التّاريخ (الأدبيّ)

لم يسبق لمؤرّخي الأدب أن حدّدوا المتطلّبات القبليّة لعملهم. أعني بذلك أن يضبطوا ويطوّروا أو يُعيدوا النّظر في بعض المفاهيم لغايات مسلكهم الخاصّ. لقد حدّد غوستاف لانسون، كما رأينا، **منهجه الأدبيّ** دون أن يحدّد أبداً بماذا كان يرتبطُ. وفضلاً عن ذلك، يبدو كما لو أنّنا ننطلقُ، دائماً، من نُقطة الصّفر أو بتعبير أدقّ، كما لو أنّنا نستند على إجماع نظريّ واسع، يُفترض أن يكون فيه الأسلاف إمّا معروفين من قبل الجميع وإمّا أنّهم محلّ قبول بالإجماع. إنّ التّاريخ الأدبيّ، كما هو معلوم، يستندُ على سلسلةٍ من الافتراضات المسبقة، أي على مجموعة من المقترحات القبليّة المشتركة بين الكاتب والقارئ، الّتي تؤكّد إثباتاً معيّناً وتوضح لأحدهما ما يكتبه الآخر. ما نسعى إلى اكتشافه، هنا، هو كونٌ من المفاهيم الضّمنيّة المسؤولة، دون شكّ، عن هذه البنيات الجامدة والمستمرّة للتّاريخ

الأدبيّ، والّتي حالت بينه وبين أيّ تحوّل على مستوى العمق(*). ويمكن تجميع تلك الافتراضات المسبقة في ثلاثة قوالب كبرى:

أ) **الأصل (الأصول)**: 1 ـ الإنتاج؛ 2 ـ السّببيّة؛ 3 ـ التّأسيس.

ب) **التّقدّم**: 1 ـ التّوزيع؛ 2 ـ المحافظة؛ 3 ـ التّدوين؛ 4 ـ الانتخاب.

ج) **التّملّك**: 1 ـ التّكرار؛ 2 ـ التّمثيل؛ 3 ـ الإنجاز.

يتعلّق الأمرُ، في الحقيقة، بالكشف عن السّيرورات المفهوميّة الّتي تسمح للنّصوص بأن تكون في التّاريخ الأدبيّ **نصوصاً**.

أ) الأصل *Origine(s)* (الأصول). السّلطة؛ الكاتب

إنّ العنصر الأوّل من البنية الثّلاثيّة هو **التّكوّن**، المنبع الأوّل للتّطوّر. هكذا نتموضعُ، في الحال، في الزّمان والمكان؛ إنّ القاسمَ المشترك بينهما هو **الحركة**، والانتقال من نقطةٍ إلى أخرى، والقوّة الّتي تغدو فعلاً، والكُمون الّذي يصيرُ تحقّقاً أو إنجازاً. وبتموضعنا هذا داخل نظام التّحوّل، يجدرُ بنا، في البدايةِ، أن ندرسَ مقولاتِ التّغيّر الكمّيّ والنّوعيّ منه بصفةٍ خاصّة. ويتعيّن من أجل هذه الغاية أن نتموضعَ في نقطةِ انطلاقِ التّغيير، أي عند أصل وظهور وبداية هذا التّغيّر المتقلّب، والمعياريّ، والماديّ.

ثمّة ثلاثة معطيات ينبغي تثبيتها وإعادة تقييمها فيما يخصّ أصل أو أصول **الفنّ**: الإنتاج (الفعل)، سببه (الكاتب)، المنتوج (النّص أو العمل الأدبيّ). ههنا يجدُ التّاريخ **الأدبيّ** جذوره.

1 ـ الإنتاج *Production* (الفعل: إبداع؛ إعادة إنتاج: محاكاة). ثمّة فنّان مُثيران للجدل: **فنّ البلاغة** الّذي يتكلّم، في البلاغة القديمة *Rhétorique ancienne*،

(*) عرضت إيفا كوشنير في بحثها الهامّ: التّمفصل التّاريخيّ للأدب، جُملةً من المفاهيم الضّمنيّة الّتي أزّمت من وضعيّة التّاريخ الأدبيّ. انظر:

- Kushner Eva (1989), «Articulation historique de la littérature», in:: *Théorie littéraire*, (Ouvrage collectif publié sous la direction de Marc ANGENOT-Jean BESSIERE-Douwe FOKKEMA-Eva KUSHNER, P.U.F., (Fondamental).

تجدر الإشارة إلى أنّ ترجمةً كاملةً للكتاب الأخير هي قيدُ الإعداد للنّشر بمساهمةِ عددٍ من خيرةِ المترجمين المغاربة، ستصدر عن دار الكتاب الجديد المتحدة، تنسيق وتقديم: حسن الطّالب. [المترجم].

عن التّواصل جهاراً أمام جمهور. وهو يُعنى، هنا، بمؤلّفات **التّاريخ الأدبيّ** الّتي تتناولُ مؤلّفات أنتجها **فنّ الشّعر**، الّذي كان يختصّ، في العصور القديمة، بفنّ الاستحضار التّخييليّ. بيد أنّ التّمييز القديم بين **الفنّين** (الأوّل ينظّم تدرُّج الخطاب من فكرة إلى فكرة؛ فيما ينظّم الثّاني تدرُّج العمل [الفنّي] من صورةٍ إلى صورة)(*) اللّذين اعتبرهما أرسطو بمثابة مسارين نوعيّين، لم تعد له قيمةٌ اعتباراً من العصر الوسيط، حيث تمّ انصهار البلاغة في الشّعريّة. من ثمّ وجدت فاعليّتا المؤرّخ الأدبيّ والكاتب نفسيهما متماثلتين؛ ليس فقط لأنّ فكرة **الأدب** النّاجمة عن الانصهار البلاغيّ ـ الشّعريّ تضعهما في كفّة واحدة، بل لأنّ الأمر يتعلّق أيضاً بابتكار نموذجٍ وحيد يُلغي كلّ تمييز بين الشّعر والتّاريخ. إنّ الشّموليّة الشّعريّة للعصر الحديث لتُبطل من التّعارض الضّمنيّ القائم بين الإسطوغرافيا والعمل الشّعريّ (رغم علوّ مقام هذا الأخير) اللّذين يُعتبران في الأصل **إبداعاً** (*Poieien*). وبطبيعةِ الحال، فإنّ الممارسةَ الديداكتيكيّة (المدرسة، التّدريس) والنّظريّة (الدّراسات البلاغيّة، الكتب المدرسيّة الأدبيّة) تحوّلان من هذه الخطّية البسيطة، وتضخّمان منها إلى أن يجعلا منها عدّة اتجاهاتٍ متعارضة في معظم الأحيان. لكن هذا لم يحل دون احتفاظ المفهوم الشّعريّ للتّاريخ، والّذي ساد دائماً التّاريخ الأدبيّ، بقرابات عديدة مع فكرة الشّعر كأداة لمعرفة الحقيقة عند شوبنهاور(**) بخاصّة، (شوبنهاور (Schopenhauer) 1956، ص182-184).

(*) هذا التّمييز يعود في الواقع إلى رولان بارت في مقالته «البلاغة القديمة». وهو أصلاً عبارة عن دروس ألقاها بارت خلال الموسمين الدراسيّين 1964-1965؛ 1965-1966، ونشرت بعد ذلك في مجلّة **تواصلات** *Communication*، ثم نُشرت في كُتيّب مستقلّ بعنوان: **البلاغة القديمة: مختصر**.

- Barthes R. (1961), *Rhétorique ancienne*, Paris, p.178.

ومعلوم أنّ هناك ترجمتين مغربيّتين متاحتين لهذا النّصّ الهامّ، وصدرتا في عامٍ واحد، وهما على التّوالي:

- **البلاغة القديمة**، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشّرقاويّ، نشر دار الفنك، 1994.
- **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، ترجمة: عمر أوكان، دار إفريقيا الشّرق، 1994.

[المترجم].

(**) أقرّ شوبنهاور بفكرة التّطابق بين الغاية من التّفكير التّاريخيّ وبين الوظيفة الجماليّة للشّعر. فالشّعر، في نظره، لا يقلّ أهمّيةً وتأثيراً عن التّاريخ. وإذا كان دأب التّاريخ هو البحث عن حقائق غابرة من خلال اعتماد مجموعة من المقاييس العقليّة والاستقرائيّة نشداناً =

ولنقف هنيهةً عند **المحاكاة** *mimesis*، الّتي تقومُ بدورٍ حاسمٍ في إبداع الأعمال الأدبيّة والّتي أقام أورباخ (Auerbach) عنها الدّليل والبرهانَ (أورباخ، 1977). ليست المحاكاة مجرّد تقليد؛ كما أنّها ليست، بصفة خاصّة، نسخة. إنها، كذلك، إبداع. أعني أنّها تفسح المجال، بفضل التّكرار، إلى توقّع ما. فأن يتناول المرء ثانيةً معطىً معيّناً، يعني أن يَرمز إلى مستقبل ما. فالتّقليد نوع من الارتحال. من هنا تغدو المحاكاة، أو في وسعها أن تغدو، نموذجاً يُقتدى به. فهي تُلغي كلّ الصّعوبات المرتبطة **بحقيقة** العمل الفنّي: التّجريبيّة، والمثاليّة والواقعيّة أو الاصطلاحيّة. المحاكاة إنتاجُ صيغٍ انطلاقاً من إنتاج ومن حكم مسبق ملائم. وهي، شأنها شأن التّاريخ، تحاكِي الطّبيعة وتصنعُ الوهم. إنّ تحديد جوهر المحاكاة يتمّ من خلال العلاقة النّسبيّة بين النّسخة والوهم (المتخيّل)، وكذا من خلال وساطتها الجدليّة. وهي، شأن التّاريخ الأدبيّ، تنزعُ نحو المثاليّة وتتبنّى الصّيغة الكلاسيكيّة لهيغل(*) (1806، ص170) مسلّمة أو مفهوماً أساساً. ففي التّاريخ الأدبيّ، كما هو الشّأن في العمل الفنّي، يتمّ اللجوء لمعالجة فنّية للتّغيّر (التّحوّل النّوعيّ) في صورة المثال أو النّموذج (المفروض محاكاته). يتعلّق الأمر ببناء **مسبق**. هكذا ندرك، إذن، ألاّ وجودَ للإلهام وأنّ مكمن الفنّ إنّما يتمثّل في تحديد الموضوع وامتداده (تجذّره) نحو داخل ما، أو امتداده (توجّهه) نحو ما وراء ما. فهنا تكمنُ حقيقته الأنطولوجيّة. كتب كـ. كوزيك (K. Kosik) «كلّ عمل فنّي يمتلكُ في وحدته المتلازمة خاصّية مزدوجة: فهو تعبيرٌ عن الحقيقة لكنّه يؤسّس، بالمثل، تلك الحقيقة الّتي توجد لا على هامش العمل ولا أمامه ولا قبله، بقدر ما أنها توجد في العمل والعمل فقط» (كـ. كوزيك، 1978، ص101، 123).

2 ـ السّببيّة *Causalité*: يستدعي الإنتاج فكرة **سبب النّشاط الإنشائيّ** الإنتاجيّة، وفي الحالة الّتي تهمّنا فيها الذّاتيّة المطروحة موضع تساؤل. مَنْ أو ما

= لحقيقة معيّنة، فإنّ الشّعر بدوره بحثٌ عن حقائق تظلّ مجهولة في الإنسان ذاته. وهذا يعني أنّ الشّعر وسيلةٌ للبحث عن حقيقة ذاتيّة الإنسان، وبالتّالي فكلا المعرفتين متكاملتين. [المترجم].

(*) هيغل (1770–1831): فيلسوف مثاليّ ألمانيّ، من تآليفه المشهورة: **فينومينولوجيا الرّوح** (1806)، و**المنطق الكبير** (1812–1816). كما أنّه ساهم في تجديد النّظرة إلى تاريخ الفلسفة من خلال عدد من المحاضرات الّتي ألقاها في الموضوع. وقد جمعت وصدرت في كتاب بعنوان: **تاريخ الفلسفة**، ت. ع. إمام عبد الفتّاح إمام، مكتبة مدبولي (1997). [المترجم].

الّذي يكون في أصل **الفعل**؟ ومن أو ما الّذي يمنحُ الكاتب أو المنتج السّلطة الضّروريّة الّتي تمنحُ المصداقيّة لإنتاجه؟ ذلك أنّه يتعيّنُ الحديثُ، ضمن مسلك الإنتاج هذا، عن سببيّة ليست مصدراً لإنتاج معيَّن فحسب؛ بل وتجعله، بالمناسبة نفسها، قابلاً للتّلقي (الشّراء، القراءة، البيع). هنا نكون، بصراحةٍ، إلى جانب صناعة العمل الّتي كان أفلاطون يميّزها عن صناعة الكائن. إنّ الفعل، هنا، يختصّ بوجود الشّيء لا بجوهره. فلئن تأمّلنا شرعيّة أو عدم شرعيّة العمل (مثلما بيّنت لنا ذلك الدّعاوى الشّهيرة داخل فرنسا وخارجها: **مدام بوفاري وأزهار الألم**)(*) فإنّ لقيمته الأساسيّة حق أوّلاً في الوجود، وفي هذه الحالة، في وجود شرعيّ. وقد كان على الزّمن أن يتدخّل لكي تفرض **سلطة** العمل والكاتب نفسها وتغدو من البدهيّات. وقد لعبت المدرسة والكتب المدرسيّة وكذا كُتّاب **التّاريخ الأدبيّ** في المثالين السّابقين دور إضفاء المصداقيّة المتسلسل والمتقدّم والضّروريّ لتقديم سلطة معيّنة. لنستحضر إلى الأذهان مقال روجيه فايول(**) عن النّجاح الّذي لاقته آثارُ بودلير المنشورة بعد وفاته (فايول، 1972، ص48-71). ترتكزُ الدّراسة على أربع عينات من الكتب المدرسيّة الأدبيّة. ففي عشر دواوين ظهرت ما بين سنتي 1880 و1920 يقعُ بودلير(***) في الرّتبة 36 (مثلما هو الشّأن في **المسابقات الغنائيّة**). وهي رتبة حُدِّدت انطلاقاً من الحيِّزِ المادّي المخصّص له في الكتاب

(*) معلوم أنّ رواية **مدام بوفاري** (1857) لفلوبير وديوان **أزهار الألم** (1857) لبودلير (Baudelaire) اللّذين صدرا في السّنة نفسها قد رفعت ضدّهما دعاوى شهيرة، بسبب خروجهما عن الآداب العامّة في مجتمع محافظ. وقد دافع بودلير عن رواية فلوبير مؤكّداً أنْ لا علاقة للفنّ بالأخلاق، وأنّ الفنّ سيّد نفسه لا يسعى سوى إلى الجمال ينشده في الطّبيعة وما وراء الطّبيعة. انظر:

- Fayole R. (1978), p.110.

[المترجم].

(**) روجيه فايول (1928-): تلميذٌ سابقٌ بدار المعلّمين العليا، مُبرّز ودكتور في الآداب، درَّس في عَدد من الجامعات، وهو الآن أستاذٌ للأدب الفرنسيّ بدار المعلّمين العليا. من أعماله المنشورة أطروحته حول «سانت بوف والقرن الثّامن عشر»، وكتاب **النّقد**. كما أنّه صاحب مقالات عديدة في مجلّة «**تاريخ فرنسا الأدبيّ**»، الّتي تهتمّ أساساً بتاريخ الأدب الفرنسيّ وتدريسه، وكذا بالأدب الاجتماعيّ في القرنين التّاسع عشر والعشرين. [المترجم].

(***) بودلير (1821-1867): شاعر رومانسيّ فرنسيّ، مهّد لظهور الرّمزية. من دواوينه: **أزهار الألم وقصائد نثريّة صغيرة. كآبة باريس**. [المترجم].

المدرسيّ. وكذا انطلاقاً من الخطاب المنصبّ حوله وحول عمله (الخطاب القيميّ). ومن سنة 1900 إلى 1920 يرقى إلى الرّتبة 20 بين 9 دواوين. ومن 1940 يتواجد، بين 6 دواوين، في الرّتبة 2 وراء فيكتور هيغو(*) الّذي احتفظ (للأسف! يقول جيد (Gide)) دائماً بالرّتبة الأولى.

تتمثّل أهمّية المثال السّابق في تبيانه أنّ في وسع **الفوضى** أن تصير **نظاماً**، نظاماً تحدّده سلطة معيّنة. كما أنّ العكس صحيح أيضاً(**). والحالة النّقيض لهيغو تبرهن على أنّ قيمة غير قابلة للجدل يمكنها أن تظلّ كذلك. وليست فكرة المطهر، فضلاً عن ذلك، سوى عمليّة حسابيّة بسيطة لدى المؤرّخين لتفسير ما لا يفسّر. ففيما يتعلّق بهيغو، لم يحدث، فيما يبدو، أن كانت هناك أي كبوة في مساره [الفنّي]، الشّيء الّذي لم يقدّم بياناً لا عن عمله [الأدبيّ] ولا عن نشاطاته السّياسيّة والأدبيّة. هناك على سبيل المثال ظواهر كتابيّة تكبّدت تصدّعات شتّى مثل الكتابة الآليّة(***) عند السّورياليّين، الّذين فرضوا سلطتهم ولا يزالون. ويمكن **للعبة**، في الحالة الأخيرة، أن تفسّر نجاح السّورياليّة بفكرة استعادة النّظام للمؤسّسة، مثلما يمكن أن تفسّرها بضعف تأثير مشروع كهذا على مرّ الزّمن. ولا جرم أنّ سلطةَ هيغو نابعةٌ

(*) هيغو (1802-1885): شاعر وأديب فرنسيّ. من مشاهير الحركة الرّومانسيّة، جمّ الإنتاج. من آثاره الخالدة: **التأمّلات**، **أحدب نوتردام**، **كرومويل**. [المترجم].

(**) الفوضى والنّظام، كما سيتمّ بسطهما في الفصل الثّالث من الكتاب، يمثّلان مفهومين مركزيّين في الأطروحة النّسقيّة الّتي يقترحها الباحثُ لحلّ إشكاليّة التّاريخ الأدبيّ. ويرتكزُ عمل الباحث الآخذ بوجهة نظر تعدّد الأنساق على إعادة ترتيب مكوّنات النّسق، سواء في انتقالها من حالة فوضى إلى حالة نظام، أو العكس. وهذا يعني أنّه لا مجال للصّدفة والاعتباطيّة في النّسق، فكلّ شيء مغيّاً ومؤطّر. انظر:

- Bateson (Gregory) (1992), p.192-193.

[المترجم].

(***) مفهوم وضعه أندريه بروتون (André Breton)، وهو كتابة تفترض سلبيّة تامّة من قِبَل ممارسها فيترك نفسه يتلقّى الجُمل الّتي تردُ على ذهنه دون أن يتدخّل عقليّاً في إنشائها أو تغييرها، ممّا يؤدّي إلى ظهور نوع من الصّور المدهشة الّتي تقيم تقارباً لاإراديّاً بين حقيقتين متباعدتين. وقد كتب بروتون وسوبول مؤلّفهما المشترك **الحقول المغناطيسيّة** طبقاً لتصوّرهما للكتابة الآليّة المنتجة للصّور المدهشة الحلميّة الّتي تحتفي بها السّورياليّة. انظر:

- Breton A. & Ph. Soupault, *Les champs magnétiques* (1921), p.27.

[المترجم].

أيضاً من المنافسة الّتي نجمت عن معارضته للكتّاب الكلاسيكيّين وقواعدهم. إلاّ أنّ فرض قواعد أخرى (رومانسيّة) لم يكن لها سُلطة باستثناء سلطة البلاغة والتّقليد باعتبارها شكلاً من أشكال المنافسة، والمحاكاة باعتبارها شكلاً ملائماً وقابلاً للتّملّك.

تعتبرُ السّلطة، إذن، مقولة بلاغيّة (النّموذج) تبعث على **التّنافس** (*aemulatio*)، ويعدّ كلّ من التّقليد والمحاكاة مقتضيين من مقتضياتها. وضمن هذا المنظور تتشكّل صورتان متعارضتان هما صورة الصّانع(*) بحسب أفلاطون وصورة الحرفيّ. وهناك صورتان أخريان ملتصقتان بالصّورتين السّابقتين: صورة الشّاعر والنّاثر، أي مستعمل اللغة وخائنها (أو أقنومها) وصورة الموضوع الشّعريّ كما حدّده نوفاليس (Novalis) وبو (E.A. Poe)(**) (نوفاليس، 1965، ص413-429؛ بو، 1946، ص13). وللشّعراء أنفسهم صورتان يحدّدهما تيبوديه على النّحو التالي: ثمّة شعراء «يُجيدون فنّ النّظم لأنّهم شعراء (نموذج لامارتين) وآخرون شعراء لأنّهم يُجيدون فنّ النّظم (نموذج فاليري)» (تيبوديه، 1926، ص105). وفي كلتا الحالتين يفرض الكتّاب سلطتهم حينما يستنجدون برضى الجمهور. وسواء تجاوز الكاتب أم لا الخصيصة القسْريّة للغة، فإنّه يربط، أو في إمكانه أن يربط بين الإبداع اللغويّ وبين احتماليّة العمل اللغويّ. وبهذا المعنى، يمكن للسّلطة أن تتأصّل ويتميّز الكاتب تماماً باعتباره منتجاً عن جمهوره، وينطوي على ذاته وعلى منتوجه. من ثمّ يغدو التّصنيف البلاغيّ (**المحاكاة النّموذجيّة**) وسلطة الكاتب، وميزتُه بوصفه صانعاً للغة إرضاءً ذاتيّاً، أو في مقابل ذلك، تنظيماً لخطابات أخرى.

3 ـ التّأسيس *Établissement*: أُخِذ هذا المصطلح(1) عن كتّاب التّواريخ الأدبيّة

(*) كلمة أصلها في اللاتينيّة «demiourgos»، مكوّنة من كلمتين «demios» وتعني جمهوراً أو شعباً، و«ergon» وتعني عملاً، وتدلّ على كلّ شخص يعمل من أجل الجمهور محترفاً لصناعة معيّنة. وتعني الكلمة عند أفلاطون وأتباعه اللّه أو المبدأ المنظّم. [المترجم].

(**) نوفاليس: شاعر ألمانيّ، تأثّر بنظريّات الأخوين شليغل. طبع شعره بصوفيّة فلسفيّة بارزة. وبو (إدغار ألان) (1809-1849) شاعر أميركيّ مرموق.

(1) استعمل فولتير هذا المصطلح في العديد من كتبه التّاريخية، خاصّةً في كتابه **عصر لويس الرابع عشر**. انظر:

- E. Abry - Audic P. Crouzet (1912), *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p.361.

[المترجم].

في القرن الثّامن عشر. وكان يدلّ، حينئذٍ، على فعل **التّوطيد** و**الإنشاء** و**التّشييد**. وينطبقُ المصطلحُ على النّظم الدّينيّة الكبرى والمقرّات الرّسميّة، وكذا على الدّول والإمبراطوريّات. نسجّل، هنا، معنى **التّثبيت** النّهائيّ وصيانة المكتوب بفضل فنّ تقوية الذّاكرة. ومعنى التّقليد الأدبيّ المُتلقى والمُتناقَل، وكذا الواقع الثّابت والمؤكَّد مثل تاريخ الوقائع التّاريخيّة ومصادرها التّوثيقيّة المعروفة. بيدَ أنّ جميعَ هذه المعطيات تستتبعُ معها، على نحو علائقيّ، جميع المعطيات الأخرى المفتقرة إلى اليقين أو إلى كفاية يقينيّة، مثل الأحداث السرّية والأفكار والمقاصد والغايات المستمدّة من الوقائع والمقاصد المضمرة، بله المعلنة، ومصادر الكتابات والتّأثيرات المتبادلة ونشأة الأعمال الأدبيّة وظروف التّأليف والنّشر والاتصالات أو الانقطاعات بين الجماعات والحركات أو العصور الأدبيّة، كالكلاسيكيّة/ الرّومانسيّة؛ الواقعيّة/ الطّبيعيّة وهلمّ جَراً.

لقد كان التّاريخ الأدبيّ يُتواتر في المدارس الإنسانيّة بالطّريقة الشّفاهيّة تقريباً بقدر ما هي كتابيّة. وكانت فصول الكتب المدرسيّة تُحفظ، شأنها شأن مقاطع أغاني التّروبادور(*)، بالطّريقة ذاتها المعتمدة على فنّ تقوية الذّاكرة(**). وكانت تأثيرات «أسلوب» المؤلّف والتّنظيمات الطّباعيّة والكلمات أو التّعابير المسكوكة، وكلمات الكاتب، تساعد، جميعها، بشكل مدهش، على تحقيق هذه الغاية، وكان يُستشهد، عند الضّرورة، بثقاتٍ قدماء بسبب «الوضوح» المدهش لجملهم في معظم الأحيان. كان التّاريخ الأدبيّ، بهذا المعنى، ديداكتيكيّة مشفوعة بشعريّة معيّنة. وبإبداع هذا التّاريخ للغة خاصّة به كان يولِّد قيماً تُوسِّع منها تلك اللغة ذاتها وتضخّم من شأنها إلى أن تُضفي عليها إمكانيّات الاستمرار والخلود.

يتعيَّن علينا، مع ذلك، أن لا نسقط تماماً في مطبّ الشّعريّة. ذلك لأنّ أطر

(*) حركة شعريّة غنائيّة ذاع صيتها في القرنين الثّاني عشر والثّالث عشر، وتمثّل في الوقت ذاته جنساً أدبياً من خصوصيّاته محاكاة الشّعر الفروسيّ. [المترجم].

(**) استُعمل فنّ تقوية الذّاكرة في تدريس الأدب عامّة والبلاغة بصفة خاصّة. وكان بارت يطلق على هذه الأخيرة «فنّ تقوية الذّاكرة»، وفي مجال الشّعر تساعد ما يسمّى تعويد الذّاكرة على الحفظ وتقويتها. من ذلك مثلاً القافية: فهناك نوعٌ من الصّيغ المقفّاة تنظم المادّة المراد تعلّمها بربطها بنوعٍ من اللحن أو الكلمات المقفّاة، بحيث يُفسد الخطأ اللحن أو يُلغي القافية. [المترجم].

التّاريخ كانت تساعدُ على هذه الغاية. لقد كان للعمل الأدبيّ فترة ومصدر وتأثيرات. كان واقعة مؤرّخة. آنذاك شُرع في تثبيت أحداث التّاريخ وتطوّره. والحال أنّ التّأسيس المذكور لا يمكنه أن يتأسّس إلاّ على أساس **وُجهة نظر**، أي خطاباً لوجهة نظر. إنّ **وجهة النظر** ـ بل وجهة نظر جديدة ـ تسمحُ بنشر الأعمال وتوفير سمعة لكتّابها. لقد قامت في أساس التّاريخ الأدبيّ تلك الفكرة القائلة بأنّ الأدب قد **صيغ** سلفاً **في وجهة نظر**. وكلّ عمل المؤرّخ هو أن يكرّر (من خلال البيوغرافيا وتقديم أعمال الكتّاب) وجهة نظر مقبولة من الجميع (أيّ من الذين يقرأون ويدرسون التّاريخ الأدبيّ). وتُفيد وجهة النّظر في تأسيس **إجماع** يكون، لا محالة، الإمكانيّة الوحيدة لبلوغ الموضوعيّة. من ثمّ وبالنّظر إلى ذلك التّأسيس للواقعة الأدبيّة، باعتبارها مقبولة في الحال، من خلال تمظهرها الوحيد في صورة الكتاب المدرسيّ، فإنّ التّاريخ الموضوع عنها (أو المرويّ عنها) لا يعدو أن يكون سوى إجماع واسع جدّاً، إلى درجة يبقى فيها مشتركاً (أو يتمّ الإقرار بأنّه مشترك) بين الجميع على امتداد العصور (الأجيال القادمة). هكذا نشأ التّاريخ الأدبيّ عندما ظهر وهو يرتكزُ على وجهة نظر لا تقبل الجدل، وحينما حظيَ بسمعة لا تقبل الطّعن.

بناءً على ما تقدّم، يتحدّد التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ باعتباره كوناً «منغلقاً» بالقياس إلى كون «منفتح»، تظلّ فيه المعرفة هي ما يتوجّب بناؤه، في صورة هدف ينبغي الوصولُ إليه، أعني المعرفة في ذاتها ولذاتها. إنّ الكونَ المنغلقَ للكتاب المدرسيّ كلٌّ مبنيّ ونهائيّ، لا يبقى سوى القبول به أو الانتساب إليه. وباستعمال مصطلحات غريماس، فإنّ **البحث** المعرفيّ قد أنجز. والسّمة المهيمنة على هذه العمليّة هي **الانتهائيّة** (Terminativité)(*). وبناءً عليه، بحسب غريماس أيضاً، فإنّ الّذي يحكمُ العلاقةَ بالمعرفة في الكون الأوّل هو **القدرة على الكينونة** (Pouvoir-être)، فيما يحكمُ العلاقة بها، في الكون الثّاني، **وجوب الكينونة** (Devoir-

(*) يعود المصطلح إلى غريماس وكورتيس ضمن معجمهما المشترك، ويعرّفانه بكونه ''سمة مظهريّة تُشير إلى انتهاء إجراء معيّن (...) يسمحُ بالتّعرّف عليها بافتراض وجود تشكّل خارجيّ برمّته''. كما يُشير المصطلحُ على مستوى التّركيب الدّلائليّ للسّطح إلى تحقّق فعل ما.
- Greimas A. J. & Courtès (1979), *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, p.389.

[المترجم].

être)(*). تصبح الذّاتُ الفاعلة للكون الأوّل **مرسلاً إليه** في الكون الثّاني، الّذي يعتبرُ أيضاً كون وجهة النّظر، حيث لا يُترك فعل أيّ شيء للمرسل إليه، الّذي ليس أمامه سوى تقبّل البناء المقترح عليه. إنّ فكرة **الإجماع** Consensus، المتّضحة هنا، تقومُ على معرفة نهائيّة أو مجمّدة، وكذا على موضوع ميثاق لا ينبغي، في كلّ الأحوال، أن يعاد فيه النّظر في الخطاب. فإذا أدركنا الكتابَ المدرسيّ، حينئذ، باعتباره سرداً، مع التّحفيز والجزاء(**)، النّاجمين عن بعده

(*) يستخدمُ موازان هذين المصطلحين اللّذين يتعارضان داخل المربّع السّيميائيّ عند غريماس حينما يرمزُ وجوب الكينونة إلى بنية صيغيّة في حالة ضروريّة أو تأكيديّة، وحينما ترمز القُدرة على الكينونة إلى حالة إمكانيّة. وتبعاً لذلك فإنّ التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ، بما هو بنية منغلقة ومكتملة ونهائيّة، يفرضُ إطاراً نموذجيّاً تهيمنُ عليه صورة مطلقة، لأنّه يقدّم معرفةً جاهزةً ونهائيّة (الكتاب المدرسيّ نموذجاً). في حين يفترضُ **التّاريخُ الأدبيّ الجديد** أو المنفتح **وجوب كينونة**، تشديداً على ضرورة الوصول إلى هدف أو غاية منشودة معيّنة. وكما يُلاحَظ فإنّ إعادة توظيف المصطلحين قد خرج بهما عن دلالتهما الأصليّة في حقلي الدّلائليّات والسّرديّات عند غريماس. [المترجم].

(**) التّحفيز (Manipulation) والجزاء (Sanction) مفهومان مترابطان في سيميائيّات غريماس. فلئن كان الحديث عن الإنجاز والتّأهيل (Performance et Qualification) يمثّلان مرحلتين رئيسيّتين في أيّ برنامج سرديّ عاديّ لا يكفيان وحدهما لمعرفة التّركيبة السّرديّة للمحكيّ، بحيث لابدّ لتحقيق ذلك من توسيعِ دائرةِ الحديث لتشمل ما يسمّيه غريماس بالبنية التّعاقديّة (la structure contractuelle) المؤطِرة والمهيمنة على مجرى الحكي، وهو تعاقدٌ يرتبطُ أساساً بمبرّرات وجود عاملين اثنين ودورهما في البنية العامليّة العامّة كما حدّدها غريماس، وهما: المرسل والمرسل إليه، وينقسمُ علميّاً إلى مرحلتين:
- الأولى تقعُ في البداية أو في المنبع (en amont)، وهي التّحفيز، وهي عبارة عن تعاقد يبرم في بداية كلّ محكيّ بين المرسل/المحفز وفاعل الحالة أو الفاعل الإجرائيّ المحتمل يتمّ بموجبه اقتناعُ هذا الأخير بالبرنامج السّرديّ المحتمل المقترح عليه من الأوّل، كما يتعهّد في الوقت ذاته بتنفيذه.
- والثّانية تتمّ في النّهاية أو المصبّ (en aval) ويسمّى الجزاء (la sanction) وفيها يقوم فعل الفاعل الإجرائيّ من قبل المرسل إليه، ويجازي عليه أيضاً كلّ هذا وفقاً لمدى مطابقته أو عدم مطابقته لبنود الاتّفاق المبرم بينهما في البداية. وإذا كان التّحفيز يؤطّر الفعل البراغماتيّ للفعل الإجرائيّ في بداية المحكّي من خلال التّعاقد المبرم بينه وبين المرسل، فإنّ الجزاء هو المقطعُ السّرديّ المؤطّر له في النّهاية. فإنجازَ البرنامج السّرديّ المتعاقد عليه بين المرسل والفاعل الإجرائيّ يقتضي بالضّرورة أن يكون متبوعاً بمقطع سرديّ تتلخّص مهمّته في تقديم نتائج الفعل الإنجازيّ من طرف المرسل إليه. انظر: =

المعرفيّ، فإنّ هذا البعد يُنقلُ إلى خارج النّصّ ليصبح، بذلك امتيازاً متلقّي الخطاب. يقدِّمُ الكتاب المدرسيّ مجموعةً من **الموضوعات** (كتّاب، عصور أدبيّة مشخّصة، أفعال) إلى جانب نعوتها («العصر الكلاسيكيّ»)، الّتي سيكونُ فيها الجزاء، بالنّسبة للتّلميذ أو القارئ، هو محاكاة تلك الموضوعات (نظام، جمال، سموّ)، أو بتعبيرٍ أفضل، أن يضع فيها ثقته. بيد أنّ الكتابَ المدرسيّ يقدّمُ، فضلاً عن ذلك، مجموعة **موادّ** (الأدب، الكتابة، الثّقافة، الأمّة) إلى جانب قيمها، الّتي يصبحُ الجزاء فيها حفظها في الذّاكرة حتّى يتمكّنَ التّلميذ من استخدامها في سلوكه أو في كينونته.

يشملُ الأصل (الأصول)، إذن، ثلاث عمليّات هي **الإنتاج**، و**السّببيّة**، و**التّأسيس**. يتعلّقُ الأمر، في الحالات الثلاث، **بالتّثبيت**، والتّرسيخ، بمعنى أنّ **الفعل** يقوم، أساساً، على الإنتاج، أي تبيان السّبب (الإنسان، الآلة، السّحر) ومنحه سُلطة معيّنة. ثمّة حركتان تفرضان نفسيهما: حركة «**الملموس**»، أعني العمل باعتباره تاريخاً وواقعة تاريخيّة ومصدراً، ثم الإجراء التّوضيعي الّذي يثبته، فقط، بوصفه إمكانيةً للتّكرار والتّوقّع. فليس الأدبُ مجموعةً من الأعمال المنتوجة على مدى العصور في بلد معيّن فحسب؛ بل هو، بصفةٍ خاصّةٍ، عرْض معمول لرجال ونساء آخرين بهدف **تكراره** (بله انتحاله). هكذا ينعمُ العمل الأدبيّ بقيمةٍ تفاؤليّة، فهو يُهيِّئ الآخرين، وهو علامةُ تبشيرٍ بالنّسبة إليهم. وعلى هذا النّحو ينضمّ العمل الأدبيّ إلى تاريخ الأعمال، الّذي يستمدّ جزاءه في نهايةِ سرده، لكن خارج النّص، كما رأينا، بوصفه شكلاً من أشكالِ الإنجازِ الآتي.

وتتبنّى جميع المباحث الأدبيّة المسلك نفسه للسّير في الاتّجاه نفسه. وهي حينما تتناولُ الأعمال، فإنّها تضعُ في اعتبارها كذلك الرّجل ـ الكاتب ـ المؤلّف، الّذي تظلّ البيوغرافيا أسّه(*). ويعتبرُ **النّقد النّصيّ** و**البحث عن المصادر**،

= - Greimas et Courtès (1978), *op. cit.*, p.221 et 320.

انظر كذلك: **غريماس والسّيميائيّات السّرديّة** لعبد العالي بوطيب، مجلّة **علامات** (في النّقد)، كانون الأول/ديسمبر 1996، ص102-106. وكتابَي سعيد بنكَراد: **السّيميائيّات السّرديّة**، منشورات الزّمن، ع. 29، 1999؛ **والسّيميائيّات، مفاهيمها وتطبيقاتها**، منشورات الزّمن، 2002. [المترجم].

(*) يرى فان تيغم أنّ البيوغرافيا «كانت الصّورةَ الأولى للتّاريخ الأدبيّ»، وقد تولّدت عن =

وباختصار، **النّشاط التّاريخيّ** الّذي وصفه لانسون بمثابة بحثٍ عن أسباب العمل بهدف تثبيته أو التّعريف بسمته الأدبيّة الخالدة. ولا شيء غير ذلك يفعله الآخرون حينما يُطَبِّقُون علمَ **العلامات** أو السّيميائيّات والنّقد النّفسي أو ضروباً أخرى من التّحليلات. كما أنّ فكرة فاليري الذّاهبة إلى إقصاء أسماء الكتّاب أنفسهم من دائرة التّاريخ لتبدو فكرةً سخيفةً، إن لم نقل مُزحةً، درَجَ عليها كثيراً صاحب [ديوان] **المفاتن** *Charmes*(*). ذلك أنّ على التّاريخ الأدبيّ، في نظره، أن يكون بحثاً عن «الرّوح الشّعريّة» لا صناعة لعبقريّات ينبغي الإعجابُ بها دون قيدٍ أو شرط. وبهذا المعنى يختصّ المبحثُ التّاريخيّ، المطبّق على الأعمال الأدبيّة بشيءٍ آخر، أو بما وراءها، أعني تلك «الرّوح الشّعريّة» المصوغة، هنا، من الإعجاب والتّقريظات، والّتي قد يكون من الأفضل تسميتها بـ«الرّوح العمليّة»، أي استعمالاً للقيم الضّمنيّة للكتاب المدرسيّ ولكاتبه ولمجتمعه.

ب) التّقدّم *Progrès*. النّصّ

تستمدّ ظاهرةُ **التّقدّم** مصدرها من الغُموض نفسه الّذي يُخَيِّم على كلمة **عمل**، الّتي تدلّ، في الوقت نفسه، على كتاب ومؤلَّف، وكذا على مجموعة كتب ومؤلّفات كاتب معيّن. وتنطوي مقولة التّقدّم على تعدّد من الطّبيعة نفسها، وعلى

= «حبّ الاستطلاع الأوّل الذي تولّده القراءة من معرفة المؤلّف ومعرفة حياته»، ويُضيف قائلاً: «ولاشكّ أنّ سانت بوف هو سيّد هذا الضّرب غير منازع. ولقد كان له أسلاف لكن أخلاقه أكثر من أسلافه، وهذا الضّرب من التّاريخ أكثر ضروبه ذيوعاً وانتشاراً لترى في كلّ بلد من البلدان ترجمات ضخمة لكتاب لا تستحقّ مؤلّفاتهم هذا الشّرف فترى المترجمين [البيوغرافيّين] يغرقون في تفصيلات لا قيمة لها». انظر: فان تيغم، **الأدب المقارن**، ترجمة: سامي الدّروبي، دار الفكر العربيّ، ص8. [المترجم].

(*) هاجم بول فاليري في جلّ كتاباته وجهة النّظر الّتي ترى في البيوغرافيا مجرّد تسلسل زمنيّ لوقائع حياة الكاتب أو الشّخصية. فكانت تحفظاته دقيقة في هذا الصدد حيث شدّد على قراءة عموديّة بسط نموذجاً لها في بيوغرافيته حول فولتير. ومن أقواله بهذا الخصوص: «إنّ دراسة معمّقة للتّاريخ الأدبيّ لا يجب أن تدرك على أنّها تاريخ حياة الأدباء والحوادث الّتي أصابتهم في عملهم، وإنّما يجبُ فهمها كتاريخ للذّهن بوصفه منتجاً للأدب. وهذا التّاريخ المقترح يمكن أن يدرس دون ذكر اسم لأديب واحد». انظر:

- Valérie (Paul), *Voltaire dans variété et œuvre* (1957), p.518-530.

[المترجم].

الموضعة المنطقيّة لسيرورات النّشأة أو الأصل (الأصول) وللسّيرورات ـ الأكثر قَطْعِيةً ـ للجدل الحائم حول الأصول. إنّ الأمرَ لا يتعلّق، هنا، بمراكمة بسيطة للأشياء أو العناصر؛ وإنّما بسلسلة من الانقطاعات النّاجمة عن إعادة النّظر في الأسلاف النّائين أو المعاصرين. حينئذٍ يتأسّس ضرب من ضروب **لعبة التّقدّم**، الّتي تتضمّن بعض القواعد الضّمْنِيَّة والصّريحة، الّتي تُتِيحُ معرفة (أو الإمساك بـ) سياق اللعبة. ومن الممكن تأسيس أربع متواليات من القواعد أو التّنظيمات، حسبما تعلّق الأمر **بالتّوزيع** و**المحافظة** و**التّدوين** أو **الانتخاب**. وإنّ **التّاريخ الأدبيّ** لحاضرٌ في كلّ فترة من فترات تطوّر الأدب هذه.

1) **التّوزيع** *Distribution*: وزَّع يعني، بادئ ذي بدء، **نشَرَ**. إنّها تجارة الكتب الّتي يُسْهِمُ فيها التّاريخ الأدبيّ، يهيّئها ويدعّمها. لقد كان توزيع الجوائز، ذلك الحفل المدرسيّ الّذي يتصدّر العطل الكبرى، يرتكزُ، فيما مضى، على توزيع الكتب، الأعمال المكرّسة، الأدبيّة والتّاريخيّة. وزّع يعني، كذلك، **جَزّأَ**؛ ويدلّ، في معناه القانونيّ أو التّشريعيّ، على تقسيم الثّروات المحصلة بين الدّائنين. أمّا في معناه الاقتصاديّ فيدلّ على تقسيم الثّروات بين أفرادِ المجتمع. في الحالةِ الأخيرةِ يكون مبدأ **الإنصاف** مرادفاً لمبدأ المساواة. إنّ الّذي يستلزمُ ضرورة التّقسيم هذه هو تكدُّس الأعمال وتباينها المفرط. ويرقى الإحساس بظاهرة تضخّم المكتوب إلى زمن سابق مع بداية ظهور المكتبة زمن السّوفسطائيّين وانعتاق الفكر عند أفلاطون «دفاع». وبعيد ذلك نسبيّاً استُنتج من ذلك التّضخّم استحالة وضع فهرس مدقّق. ويعبّر كاتول (Catulle)(*) عن هذه الاستحالة بشكلٍ جازم. لقد رأينا أنّ القرنَ الثّامنَ عشرَ الفرنسيّ كان قرن إعادة نشر **خزانات** القرن السّادس عشر وازدهار الفهارس الّتي حاول أصحابها، عبثاً، أن يحشدوا فيها كلّ شيء. بيد أنّه، في الفترة نفسها، كان ديدرو(**) يتحدّثُ دائماً في مقاله: «كتاب الموسوعة»

(*) كاتول: (87-54 قبل الميلاد): شاعرٌ لاتينيّ. تميّز شعره بمحاكاته للإسكندريّين شعراء البحر الإسكندريّ الّذي يتضمّن 12 مقطعاً صوتيّاً. من أشهر آثاره *Les noces de thetis et de petée*. [المترجم].

(**) ديدرو (1713-1784): فيلسوف وكاتب فرنسيّ، أشرف على «الموسوعة». من مؤلّفاته المشهورة: **جاك القدري**. [المترجم].

عن التّضخم بتعابير ساخرة هذه المرّة، مُبْدِياً سخطه حول عددٍ من الأشخاص الّذين يسوِّدون الورقَ بدل أن يقرأوه. ولم تتزامن، بالضّرورة، عمليّة تعليم القراءة والتّصنيع مع الحركة، كما أنّهما لم يرقيا بالنّشر وأنماطه في القرن التّاسع عشر. وتقدّم أعمال روبير اسكاربيت ومساعديه في «**معهد الأدب والتّقنيات الفنّية الجماهيريّة**» (L'ILTAM) (**الأدبيّ والاجتماعيّ**) فكرة عن الحركة المذكورة بخصوص الفترات المعاصرة، بفضل مناهج البحث الدّقيقة الّتي ضبطوها ضبطاً. ومن الممكن أن نطرح فرضيّة مفادها أنّه في الفترة الّتي زاد فيها الانشغال أكثر بمسألة تضخّم الكتاب هذه: السوفسطائيون وأفلاطون، النّهضة، ديدرو و**الموسوعة**، فلاسفة القرن التّاسع عشر وعلماء الاجتماع في القرن العشرين (لنفكّر، هنا، في أطروحات ماك لوهان (MacLuhan)[*]. آنذاك تمّ التّوصّل إلى القمم في منحنى ذلك التّطور. وربّما من شأن تاريخ للكتاب بدءاً من العصور القديمة إلى أيّامنا أن يوضح أكثر صحّة وجهة النّظر هذه.

المعنى الأخير **لوَزَّعَ** هو **رتَّب** أو **نظَّم** الأشياء وفق نظام معيّن. هكذا تُوَزَّعُ الفصول في كتاب، مثلما توزَّع الكتب في الزّمان والتّاريخ. تقتضي هذه العمليّة الّتي يُنظر إليها، باعتبارها عمليّةً أساسيّةً في كلّ فهم للحركات الإنسانيّة وتطوّرها، استحداث أنماط للتّوزيع تتمثّل، في تاريخ الأعمال الأدبيّة، في الطّبقات والجماعات والمراحل والفترات والحقب. ويَعرف المؤرّخون الأدبيّون، جيّداً، هذه المرحلة من نشاطهم المسمّاة **بالتّحقيب**. وثمّة كتاب جماعيّ حول **تحليل التّحقيب الأدبيّ** ظهر عام 1972. وفيه تكتسي مساهمة روبير إستيفال صبغة منهاجيّة. ينتقدُ إستيفال المواقف الرّاهنة حول هذه القضيّة ويقترحُ شروطَ تجديد يستلهم المناهج الإحصائيّة. ويتساءل إستيفال «أين تُكتشفُ الإحصائيّات؟» «داخل البيبليوغرافيات طبعاً. وبهذا نكتشفُ مصادر علم الاجتماع البيبليوغرافيّ والإيداع القانونيّ والإحصائيّات الوطنيّة أو العالميّة، العامّة أو المتخصّصة والشّاملة للوصول إلى جميع الكتّاب (...)» (إستيفال، 1972، ص86). ومن أجل تفسير هذه

---

[*] ماك لوهان (مارشال) (1911-1980): جامعيّ ومقالاتي كنديّ، والمشرف على المركز الثّقافيّ والتّكنولوجيّ بجامعة تورنتو (مركز الدّراسات الحضاريّة والتّقنيّة). اهتمّ بدراسة تطوّر الأنساق التّواصليّة في المجتمعات وتأثيرها في التّاريخ الإنسانيّ. [المترجم].

الظّواهر الإحصائيّة «يجب إدخال الفرضيّة الماركسيّة حول العلاقات القائمة بين البنية التّحتيّة الاقتصاديّة والبنية الفوقيّة الثّقافيّة، الجماعيّة أو الإبداعيّة (. . .). فهناك تقلّبات اقتصاديّة وتقلّبات أدبيّة ذات أبعاد قابلة للمقارنة» **(ن.م)**. ولربّما كانت وجهة النّظر هذه أكثرَ تعلّقاً بتاريخ الأمد الطّويل منها بتاريخ الأمد القصير، أعني تاريخ التّاريخ الأدبيّ وتاريخ تحقيبه. وهكذا كان للشّعر الفرنسيّ، في نظر إستيفال، حقبتان (من الأمد الطّويل):

- من العصر الوسيط، مروراً بعصر النّهضة، والقرن السّابع عشر حتّى بداية القرن الثّامن عشر، وهي حقبة استهدفت وضع قواعد للشّعريّة في إطارِ مجتمعٍ أرستقراطيّ.

- من نهايةِ القرنِ الثّامن عشر والقرن التّاسع عشر حتّى القرن العشرين، «وهي الحقبة الّتي ستعرف تقويض اللغة الكلاسيكيّة ذاتها: يتحرّر الرّومانسيّون من القواعد، فيما يُقلع عنها الرّمزيّون بعودتهم إلى النّثر الّذي شرعوا في تقويضه. ويهاجم السّورياليّون منطقَ الجملة محتفظين بالكلمة ليس إلاّ. أمّا الحرفيّون(*) فلن يقبلوا إلاّ بالدّليل من خلال تقويض الكلمة. من ثمّ لن يفسّر تعاقب الرّؤى إلى العالم، على صعيد الأفكار والمحتوى، من خلال التّطوّر الاجتماعيّ ـ السّياسيّ فحسب؛ بل من خلال العناصر البانية للنّوع على مستوى الأشكال الدّالّة» (إستيفال، 1972، ص88). وفي ختام هذه المحاولة التّجديديّة يُطرح التّساؤل حول ما إذا لم يكن التّقطيع ذو الأمد الطّويل في هذا المثال الخاصّ **بالنّوع** الشّعريّ (أو أي تقطيع آخر) مجرّد تجميع للحقب أو لحركات التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ:

- العصرُ الوسيط ـ القرن الثّامن عشر = **النّهضة، الكلاسيكيّة، العقلانيّة** (بداية القرن الثّامن عشر).

- القرنُ الثّامن عشر ـ القرن العشرون = **الحساسيّة** (نهاية القرن الثّامن عشر)، **الرّومانسيّة، الرّمزيّة، السّورياليّة، الحرفيّة.**

ما أصعبَ الخروج من هذه الأساليب المبتذلة!

(*) مدرسة أدبيّة لما قبل الطّليعة، تنادي بالاستعمال الحرفيّ لاسم الصّوت (onomatopée) في القصائد المجرّدة من المعنى. [المترجم].

2) **المحافظة** *Conservation*: **حافظ** يعني، بادئ ذي بدء، **صان صيانة سليمة، حمى، وَقى، أنقذ**. وتوجد **جمعيّات** للمحافظة تضطلع بكلّ هذه الغايات والأهداف. بيد أنّ الدّولة، بصفةٍ خاصّة، هي الّتي تتكفّل بالحفاظ على الممتلكات المسمّاة «وطنيّة»، والّتي اصطلح على تسميتها، عُموماً، بالتّراث. عندئذ يتمّ التّفكير في المتاحف، وقاعات العروض الوطنيّة، والخزانات وفي مختلف أشكال تقاليد التّخزين، وكذا في الآثار الحجريّة أو غيرها، حيث تراكم الأرشيفات والكتب النّادرة والوثائق الشّخصيّة للفنّانين أو الكتّاب. نستحضرُ إلى الأذهان أكاديميّة أفلاطون والخزانة الأرسطوطاليسيّة ومتحف الإسكندريّة. وقد وُصفت المحافظة، في مجال الكتب، على نحوٍ رائعٍ في رواية **اسم الوردة**(*) لأمبرتو إيكو، حيث يُعيد الرّاهب غوليالمو (Guillaume)، الشّخصيّة الرّئيسيّة في الرّواية، بناء تركة أمناء مكتبة الدّير (الّتي حلّ فيه لتوّه) في فهرس للكتب بغية ترميم ذلك «الكتاب اللغز» الّذي عليه أن يُتيح مفتاحَ سرِّ الاختفاء اليوميّ لراهب من الرّهبان (إيكو، 1982، ص445-447). ويوجد التّاريخ الأدبيّ كذلك داخل هذه الكتابة الزّمنيّة الّتي تُموضِع الأشخاص والأحداث، لا في تعاقبهم فحسب؛ وإنّما في ترابطهم، بل يمكنه كذلك أن يفسح المجال إلى تحرّيات «بوليسيّة»: إعلان للرّوائيّين للبحث عن موضوعات!

ومن أجلِ محافظة أفضل ينبغي علينا، أحياناً، أن **نلُفّ** ونغلّف، بله أن نُنضج ونبَرِّد. وتُشير هذه الصّور إلى عمليّة ثانية تتمثّل في تحشية الأعمال الأدبيّة بتعليقات وملاحظات وشروحات وبيانات ومداخل تجعلها أقلّ عُرضة للإتلافات (النّصيّة) الممكنة. وقد استُخدمت الشّروحُ النّصية، تلك التّمرينات المدرسيّة الّتي هيمنت زمناً طويلاً، باعتبارها منهجاً من مناهج المحافظة؛ إذ تفترض هذه الشّروح قابليّة النّصّ للتّحريف على يد مستعمليه (القراء، الطّلاّب (الطّالبات)، ممّا يقتضي، بناءً عليه، تثبيته داخل حالة قارّة أو، على الأقلّ، يُعتقد أنّها قارّة. ولتحقيق ذلك يجب تقميطه وتحنيطه حتّى ولو اقتضى الأمر الاستعانة بالنفتالين والنّترون.

(*) هناك ترجمة عربيّة ممتازة عن اللغة الإيطاليّة مباشرة لهذه الرّواية الشّهيرة والّتي صدرت لأمبرتو إيكو عام 1980، أنجزها الأستاذ أحمد الصّمعي وصدرت عن دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس - ليبيا، ط2، 2003. كما نقلت الرّواية إلى الشّاشة الكبيرة، إخراج «جان جاك أنو». [المترجم].

يعبّر غوستاف لانسون عن هذه العمليّة بالعبارات التّالية: «يرتكزُ التّاريخ الأدبيّ على معرفة نصّ من النّصوص، أي **العلم** أوّلاً بوجوده. بعد ذلك تُطرح سلسلة من التّساؤلات الّتي تُخضع تأثراتنا وأفكارنا لسلسلة من العمليّات المختلفة الّتي تحوِّل منها وتحدّدها». إنّ المعرفة «الموضوعيّة الممحّصة» (لانسون، 1965، ص56) النّاجمة عن ذلك لَتُحدِّد الموضوعَ (الأدبيّ) والنّصّ **في طبيعته**. لقد تمثّلت العمليّات في بسط لإجراءات (طرائق) المحافظة. وكلّما انحرف النّصّ، أو في إمكانه أن ينحرف، فإنّ فاعليّة المحافظة تكون مهدّدة بالخطر. إنّ تحنيطَ النّصّ يحول دون تحريفه ويجعل ذلك، على الأقلّ، غير محتمل إلى حدّ بعيد. يتمثّل الجهد، هنا، كلّه في المرور من الإمكان إلى اليقين. ذلك أنّه في تاريخ النّصوص ونقدها لا شيء ينبغي أن يظهر عرضيّاً، غير متوقّع، محتملاً، ومشكوكاً فيه. وعلى النّقيض من ذلك تفرضُ الضّرورة نفسها، تلك الضّرورة الّتي تجعلنا ندرك أنّ العمل [الأدبيّ] لا يمكنه ألاّ يكون، بل إنّ التّنظيم (والمعنى) الّذي نمنحه إيّاه (النّصّيّ، التّاريخيّ، الاجتماعيّ) هو الشّرط نفسه لكينونته.

3) **التّدوين** *Enregistrement*: يتعلّق الأمر، طبعاً، بالإحصاءات والأرشيفات والخزانات الّتي تحدّثنا عنها قبل قليل. يتعلّق الأمر بدائرة الفهارس، والقوائم والبيبليوغرافيّات وبيبليوغرافيا البيبليوغرافيّات وسجلاّت كتابة الآراء والأقوال والسّجلاّت البيوغرافيّة. وقد جاءت الإحصائيّات لإغناء هذا المضمار الّذي تُوِّج ببنك المعطيات المعالجة أو غير المعالجة بالحاسوب. بيدَ أنّ المعلوماتيّة - الصّغرى قد شرعت في الإبطال من مركزيّة هذا الإجراء، حيث غدا في استطاعة كلّ مستعمل (نظريّاً حتّى الآن) أن يستحدثَ **قواعد** معلوماته الخاصّة «واصلاً نفسه» بالبّنوك الوطنيّة والدّوليّة. ومهما تكن الوسائل المستعملة فإنّها تستجيب، جميعها، للانشغال نفسه الّذي ألمَّ بغوستاف لانسون حينما رام جعل **بيبليوغرافيته العامّة حول الأدب الفرنسيّ** حجرَ الزّاوية **للوحة** محتملة **عن الحياة الأدبيّة في فرنسا**؛ إذ يحظى تسجيل أو تقييد عنوان أو عناوين داخل بيبليوغرافيا معيَّنة بالقيمة نفسها الّتي تحظى بها الإشارة إلى تصريح أو مرسوم معيَّن داخل سجل عموميّ، بهدف التّأكّد من وجوده أو منحه تاريخاً معيَّناً. وإنّ النّزاعات القائمة بين بيبليوغرافيّي الأدب (مقالات، دراسات، كتب) حول كاتب ما (إغفال، خطأ) لتبدو، أحياناً، أشدّ

ضراوة للإشارة إلى الأهمّية الّتي مازالت تعلّق على مثل هذه الأعمال المسمّاة «البيبليوغرافيّات النّقديّة».

ينبغي من أجل كتابة تاريخ أدبيّ معرفة **كلّ** ما كُتب حول عمل [أدبيّ] وكاتب معيَّن، بله القبول، مسبقاً، بأنْ لا يكون جهلنا مجرّد إسقاط. لقد دفع الجهل بتفاصيل بيوغرافيا موسّيه (Musset) بعض النّقّاد إلى أن يؤوّلوا مأساة **لورِنْزَاسْيو**(*) في البندقيّة داخل الحمّى (المعنى المزدوج للكلمة) العاشقة، الّتي ألمّت بالكاتب حوالى نهاية عام 1833 حتى آذار/مارس 1834. حينذاك كان موسّيه قد وضع حدّاً لعلاقته المأساويّة مع جورج صاند (George Sand) وعاد بعد ذلك إلى باريس تاركاً عشيقته مع طبيبها باجيلّو (Pagello). من ثمّ تكون المسرحيّة، بتمام المنطق النّفسيّ، مستوحاة من المأساة الشّخصيّة للشّاعر وعلى مائدتها تغذّت. فيا له من بناء نقديّ واهٍ! فإمّا أن يكون التّأويل نفسيّاً (الحبّ-الهوس الممزِّق) وإمّا روحانياً (من الحُبّ الطّبيعيّ إلى الحُبّ الصّوفيّ) وإمّا رمزيّاً (مغامرة لورِنْزَاسْيو هي نفسها مغامرة موسّيه) وهكذا دواليك. والحال أنّ المؤرّخ الأدبيّ جان بومّييه (Jean Pommier) كان قد نشر عام 1965 رسالةً لموسّيه موجّهة إلى فرانسوا بلوز (François Buloz) مدير «**مجلة العالَمين**» (*Revue des deux Mondes*)(**) مشفوعة بمخطوطة «**لورِنْزَاسْيو**» ويرقى تاريخها إلى ما قبل سفر موسّيه

(*) «لورِنْزَاسْيو» من أشهر المآسي المسرحيّة الّتي كتبها موسّيه، وقامت أحداثها النّثريّة الخمسة على حلقة من تاريخ مدينة فلورنسا. واستمدّت مادّتها القصصيّة من أحد أشهر الإخباريّين فارشي (Varchi) (1502-1562). ولكي يُضفي موسّيه مسحةً تاريخيّةً حقيقيّةً، انسياقاً مع الطّموح الرّومانسيّ في هذا المجال، فقد صوَّر بعناية فائقة بيئة فلورنسا والتّصرّفات الفظّة لألكساندر وأصدقائه وانتهازيّة التّجّار ومكائد البلاط. والقصّة مليئة بمشاهد مأساويّة، وتدور مواضيعها على المحاور التّالية: الشّباب، الفساد، الخطيئة، الصّفاء، الحُريّة، الشّكّ. تُرجمت المسرحيّة وقدّم لها إلى العربيّة ميخائيل بشاي وراجعها يوسف شاهين، وصدرت ضمن سلسلة «المسرح العالميّ» أول كانون الثاني/يناير 1981، ع136. [المترجم].

(**) **مجلّة العالمين** (*Revue des deux Mondes*): صدر العددُ الأوّل من هذه المجلّة في باريس فاتح آب/أغسطس 1829، أسّسها بروميير موروا وسيكَور - دوبيرن. أهمّ من تعاقب على الإشراف عليها سافوا وفرانسوا بلوز. حشدت المجلّة كافة المؤلّفين المشهورين، وساهم فيها كلّ من شاتوبريان ولامارتين وستندال وهيغو وبلزاك. كما كشف فيها ألفريد دو موسّيه وجورج صاند وسانت بوف عن مواهبهم. وكان تأثيرها الحاسم متمثّلاً في إقامة جسر بين فرنسا وباقي البلاد الأوروبيّة. [المترجم].

إلى إيطاليا، أي قبل عام 1833. إنّ الاستلهامَ الوحيدَ الممكنَ في إيطاليا لا يمكنُ أن يترتّب إلاّ عن القراءات الّتي قام بها موسّيه، كما حدث، فيما قبل، مع كتابيه **حكايات إسبانيّة وإيطاليّة** (1830) **وليلة البندقيّة** (1830)، اللّذين تغذّيا على موائد تلك القراءات نفسها. ومن جهةٍ أخرى، فإنّ هذه الرّسالةَ الّتي توضح أن إرسال المخطوطة إلى النّاشر كان قد تمّ قبل ذلك لتُبطل فكرة نقل التّجربة البندقيّة في تأليف المسرحيّة (ب. فان تيغم (P. Van Tieghem)، 1944، ص90)، وهنا نلتقي ثانيةً بالرّاهب غوليالمو لأمبرتو إيكو.

يتوقّف التّدوين، في قسم كبيرٍ منه، على **نُسخة** الوثائق وعلى إثبات واقعة ما من خلال الكتابة. غير أنّ التّدوين يسجّل، كذلك، المعلومة (المعلومات) في إثر أخرى، بالطّريقة نفسها الّتي تدوَّن بها كلمة أو عبارة (جديدة) في معجم معيَّن (**معجم الأكاديميّة** مثلاً). كتب ليتريه (Littré) في مقدّمة كتابه **معجم اللغة الفرنسيّة** بأنّ الأمر يتعلّق ههنا «بتدوين يشمل الماضي إلى جانب الحاضر، حيثما ألقى هذا الماضي ضوءاً على الحاضر» (**المقدمة**، IV). وهي العبارات نفسها، تقريباً، الّتي يصفُ بها لانسون موضوع التّاريخ الأدبيّ (لانسون، 1965، ص33). إنّه مهمّة المؤرّخين، والكلمات والوقائع الأدبيّة، الّتي تمنحُ التّاريخ الأسبقيّة لدراسة الكلمات (والأعمال) في أشكالها ودلالاتها (**معجم ليتريه الصّغير**، **المقدّمة**، IV).

دوَّنَ تدلُّ، في الأخير، في العلوم السّمعيّة والفيزيائيّة، على الالتقاط الدّقيق لآثار ظاهرة معيّنة بهدف دراسة هذه الآثار أو إعادة إنتاج الظّاهرة. ويتجلّى هذا النّمطُ الأخيرُ من التّدوين، أيضاً، في التّاريخ الأدبيّ، الّذي يلتقطُ، من خلال جمعه للوقائع الأدبيّة آثار الأعمال (الأدبيّة) وآثار نتائجها وتأثيراتها وكذا انقطاعاتها، الشّيء الّذي يعدّ شكلاً آخر من أشكال النّظر إلى صيغ إعادة إنتاج الأدب. ومع ذلك تنتفي، في حالة المؤرّخ الأدبيّ، دقّة التّدوين التّقنيّ لدى أصحاب العلوم السّمعيّة. إذ يمكن للمرء أن يتعرّف أَوْ لاَ يتعرّف على صوته الخاصّ المسجّل للتوّ على شريط مغناطيسيّ. غير أنّ كلّ شخص سوف يقنعك بصدق دعواه. وما أصعب الكشف عن صوت المؤرّخ الّذي يدوِّن وقائعَ التّاريخ الأدبيّ.

4) **الانتخاب**: يُعتبر الانتخابُ اختياراً، وهو لا يعدو أن يكونَ غير ذلك. يمكن للانتخاب أن يكون طبيعيّاً، واصطناعيّاً، واعتباطيّاً، وصارماً، وتقنيّاً، وآليّاً،

وهلُمّ جَرّاً. كلّ شيء قابل للانتخاب: الأشخاص، الموضوعات، الأفكار، الوقائع. وثمّة أجهزة مبرمجة تخصّ عمليّات الانتخاب مثل التّصوير الضّوئيّ والتّصوير بالأشعّة والكهرباء... إلخ.

قلنا وكرّرنا بأنّ التّاريخ الأدبيّ كان اختياراً: للكتّاب والأعمال [الآثار] والعصور والجماعات وهلمّ جرّاً. وإنّ جميع التّصنيفات التّاريخ - أدبيّة لمترتّبة عن تلك الاختيارات الأساسيّة. وكانت مقاييسُ الاختيار، دوماً، محلّ نقاش وجدال ونقد. السّبب في ذلك أنّ الانتخاب يقومُ على الانتقال من تعقّد المجموع إلى بساطةِ الملاحظة. هذا الانتقال لا يتمّ، أبداً، دون طرح مشاكل. فنحن لا نقسّم كائناً معيَّناً من غير أن نقوّضه، حتّى وإن تعلّق الأمر بتجريد معيَّن للكائن المذكور. ففكرة **الكلاسيكيّة** تفترضُ فكرة **الموافق للأصول**(*). وبناءً عليه، فهي تندرجُ داخل متوالية تستتبعُ حكم قيمة حول عناصر المتوالية.

إنّ نصّاً **منتخباً** هو نصّ معترفٌ به من قبل سلطة معيَّنة. إذن، فهو نصّ مقدَّس. لذا تعدّ الأخطاء المترتّبة عن السّهو من الأخطاء الفادحة. ويعتبره «الخطأ عن سهو» هو عنوان عرض (لجاك سيلار (Jacques Cellard)) ضمن المجلّد السّادس والأخير من كتاب **تاريخ فرنسا الأدبيّ** ***Histoire littéraire de la France*** (1913 إلى 1976) الّذي صدر ضمن المنشورات الاجتماعيّة **بباريس** (1982). ومن أجل طرح مشاكل الانتخاب فقد اختير المثال المضروب بعناية فائقة. فإمّا أن نحتفظَ بعددٍ كبيرٍ من الكتّاب وإمّا لا نحتفظ بأجودهم أو أفضلهم:

> ها نحن، إذن، بعيدون، مسبقاً، شيئاً ما عن **تاريخ أدبيّ**. إنّ الرّغبة في ذكر أو الإشارة إلى عدد كبير جدّاً من الكتّاب في السّتين سنة الأخيرة لتبعدنا عنه أكثر فأكثر. فمن بين الألف وخمسمائة [من الكتّاب] كم ستحتفظُ بهم الأجيالُ القادمة؟ (ولنقل في مجلّد سيظهر عام 2013). في حالة الصّرامة قد يحتفظون منهم بثلاثين، وعند التّساهل، بمائة. هنا تكونُ

(*) بعد تمحيص وتأمُّل فضّلنا ترجمة كلمة (canonique) بـ: الموافق للأصول، وهو المعنى الّذي يفرضه سياقُ الجملة. واحتفظنا بالمقابل نفسه في الفصل الثّالث، حيث يُميّز موازان - استناداً إلى إفن زهر - بين الأعمال الموافقة للأصول والأعمال المخالفة للأصول (non canonique). والمعنى هنا يُشدّد على مجموع القواعد الّتي يتعيَّن على المبدع التّقيّد بها في إطار التّصوّر الكلاسيكيّ للإبداع بصفةٍ عامّة. [المترجم].

الخطوطُ العريضة الممكنة لتاريخ أدبيّ معاصر مفرّقة في ركام من الإشارات المكدّسة، الّتي لا تُجدي نفعاً في أحسن الأحوال (مادامت لا تقول شيئاً آخر عن الكاتب وعن عمله غير اسمه) وهي، في الحقيقة، إشارات ضارّة في مجملها.

بحيث يمكننا القول إنّ ما يقترحه علينا الكتّاب ليس من التّاريخ الأدبيّ في شيء ولا هو من تاريخ الأدب أيضاً؛ بقدر ما أنه، قبل كلّ شيء، مجموعة جذاذات عن الأدباء، جذاذات لم يكن لهؤلاء الكتّاب، أنفسهم، شجاعة إلغاء طرافتها.

ونحن نزعمُ، على الأقلّ، أن فضل هذه الجذاذات الطّافحة، الّتي تأخذ، بكامل صفحاتها، مظهر دليل لأصحاب القلم في عصرنا، سوف يكمن في عدم إغفالها أيّاً من أولئك الّذين يمكنهم ادعاء ظهورهم فيها. وللأسف! ما أبعدنا عن المأمول! (. . .)» (مجلّة *Le Monde*، **كتُب**، 10 تشرين الثاني/ نوفمبر 1983).

ج) التّملّك *Appropriation*. القارئ

يُحيل التّملّك إلى القطب الثّالث من التّواصل الأدبيّ: **القارئ**. وتسمح نتيجة هذا المسار بالتّحقّق (realize بالمعنى الإنكليزيّ للكلمة)[2] من الكيفيّة الّتي نمرّ بها من الطّابع المختلق (المحاكى بواسطة الفنّ) **للنّصّ** إلى **تحقيقه** (بواسطة اليد). النّصّ **قوّة** فيما القراءة **فعل**. كتب ديزيريه نيزار: «ليس هناك أقسى على الشّاعر من ذلك الّذي لم يعد يقرأ الأبيات الشّعريّة. فالنّظريّات والجماليّة هما منتهى القراءات» (نيزار، 1861 (1886)، IV، ص361).

ذلك لأنّ القراءة تحلّ الشّيء محلّه من الاستعمال، وتمنحه توجّهاً خاصّاً به. القراءة، أيضاً، طريقة من طرق تناول الآخر وامتلاكه وادعاء حقّ السيادة عليه. تسيرُ القراءة في كلا الاتّجاهين: فالشّيء يصير في ملكي ويبقى غيريّاً. أمّا القارئ فيعطيه معنىً كما يعطي لذاته معنىً في آنٍ معاً. القراءة تفكيك يغدو بمثابة تمزيق. «إنّها فنّ» كما يقول لابروبير(*) «في جعل أفكار الآخرين أفكاراً لنا، من خلال

(2) المعنى هنا يفيد الفهم والإدراك. [المترجم].

(*) لابروبير (جان) (1645–1696): كاتب فرنسيّ ولد بباريس، أشهر كتبه **الطّبائع** (1688–1696)، وفيه صوّر بدهشة فائقة أحوال مجتمعه. [المترجم].

الطّريقة الّتي نستثمرها بها». إنّ كتاباً مقروءاً يسعفنا، دوماً، لا لشيء سوى الحديث عنه داخل المجتمع وبالتّالي الكشف عن مزايا القارئ. يتعلّق الأمر، في الحقيقة، بسرقة مقنّعة؛ بمعنى أنّ العمل الأدبيّ لم يعد في ملك كاتبه، بل أصبح ملكاً للجميع. حينئذ يمكن لكلّ واحد أن يتاجرَ به على هواه، على نحو عامّ أو خاصّ، شأنه في ذلك شأن أيّ مادّة للاستهلاك.

من ثمّ يعتبر التّملّك، أيضاً، **تكيّفاً** *Adaptation* مع مستمعٍ جديدٍ بشكل مباشر أو من خلال شخص وسيط (النّاقد، الأستاذ). في هذه الحالةَ يتملّكُ القارئ الكتاب **ليترجمه**، بعد ذلك، إلى الآخر أو الآخرين، عبر تعديله أو خيانته. ويعمل المؤرّخ الأدبّي، بالضّبط، بالطّريقة (الديداكتيكيّة) نفسها، الّتي تتمثّل في تعبئة الآخر (النّصّ، خطاب النّصّ) لحسابه الخاصّ (تدريس، نقل المعارف). ولا تتمّ هذه العمليّة دون نقص (فقدان أحدهما لحساب الآخر) ولا دون زيادة (الحاجة إلى الإقناع أو الإبهار). يصبحُ التّملّك، هنا، جهداً للذّات والموضوع، بهدف تبادل منتج للتّجربة أو الفعل؛ أعني جهداً لاختبار المحافظة على القيم المكتسبة، الّتي ينبغي إيصالها أو إعادة إنتاجها. ويتمّ التعرُّف على علامات التّملّك هذه في حاجة كتّاب التّاريخ الأدبيّ إلى **الاستشهاد** باستمرار، **والإحالة** على الآخر كما يُحال على نموذج، والاستناد إلى مرجعيّة ما. وضمن هذا المنظور، «فإنّ دور التّاريخ العامّ وتاريخ الفنون (الأدب، الموسيقى، الرّسم) هو تأسيس نماذج (نموذج الحقّ، نموذج الجميل، أو حتّى نموذج الخير لدى مؤرّخي العصر الكلاسيكيّ) يمكنها أن تصلح باعتبارها مرجعيّات مشتركة» (أ. غرانج، 1967، ص247).

إنّ حدث التّملّك أشبه ما يكون باستدراك في صورة حيازة أو بإجراء تحويليّ (أو إنمساخي) يفضي إلى **كينونة للذّات**. ويندرجُ هذا الحدث داخل رؤية ديداكتيكيّة يصفها جوزيف ميلانسون (Joseph Melançon) باعتبارها «رؤية للقُدرة ينبغي الوصولُ إليها عبر سلسلة من الإنجازات (. . .) المنظمة ـ على منوال برنامج ـ بدافع الوصول إلى **كفاءة معرفيّة**[*]». ومهما تكن المؤسّسة أو الجهاز الّذي يمنح

(*) الكفاءة المعرفية (savoir-faire) عند غريماس وكورتيس هي مجموع المؤهّلات والكفاءات الّتي ينبغي أن تتوافر في الفاعل (sujet) لتحقيق البرنامج السّرديّ، كاطّلاعه مثلاً على بعض =

هذا البرنامج وضعه الدّيداكتيكيّ فإنّه يُتلقّى (. . .) باعتباره **وجوب فعل** من أجل **كفاءة معرفيّة** (. . .). سوف تتمثّل الدّيداكتيكيّة في برمجة تحويل للقدرة، هدفها تغيير الإنجازات (. . .) بغية إبراز القُدرة الدّيداكتيكيّة نفسها» (جوزيف ميلانسون، 1983، ص40-41). وإذا ما قمنا، في هذا النّصّ، باستبدال **الدّيداكتيكيّة بالتّاريخ الأدبيّ** (أو الكتاب المدرسيّ) لحصلنا على وصف للغايات نفسها وكذا لبرنامج هذه المؤلّفات نفسه.

تتمثّل إحدى مميزات «برنامج» **التّاريخ الأدبيّ** في هذا النّمط من المرجعيّة التّعميميّة المسمّى **بالتّلميح**. يدلّ التّلميح، في معناه العتيق، على **الدّعابة**. فالكلام على الأدب ليس، دائماً، ولا بالضّرورة، نشاطاً محمولاً على محمل الجِدّ. إنّه، في معظم الأحيان، طريقة مسلّية، عالمة أو اجتماعيّة في الحديث عن شيء آخر، والّتي عوّدنا عليها برنامج «*Apostrophes*»(*)، وسمّاها مونتين «**نكتاً وتلميحات كلاميّة**» (**المحاولات**، III، ص5). يتعلّق الأمر بصورة بلاغيّة، شفويّة أكثر ممّا هي كتابيّة، تتمثّل في قول شيء أريد به غير معناه الحقيقيّ، من أجل إثارة فكرة شخص آخر. التّلميح إحالة وتشبيه ضمنيّ. إنّه موازنة مقنّعة تقدّم نفسها باعتبارها شكلاً من أشكال البوْح أو التّذكّر، الّذي لا يخلو من المكر والتّجريح. وهذا نفسه هو جوهرُ البلاغة كممارسة لعبيّة قدّم عنها رولان بارت أمثلة ألعاب الطّلاّب الثّانويّين ومعارضات مسرحيّة «Cid» والاستشهادات الغريبة للأبيات الشّهيرة: «Qui

= الخفايا الّتي تُمكّنُهُ من تجاوز جميع العقبات. ويشكّل هذا المصطلح إلى جانب مفاهيم وجوب الفعل (devoir-faire)، والرّغبة في الفعل (vouloir-faire)، والقدرة على الفعل (pouvoir-faire) الشّروط الضّروريّة لأيّ برنامج سرديّ تشكّل فيه الذّات المنجزة المظهر الأساسيّ لبدايته. انظر:

- Greimas A. J. & Courtès J. (1978), *op. cit.*, p.321.

[المترجم].

(*) برنامج تلفزيّ شهير كان يعدّه للقناة الثّانية الإذاعيّ الشّهير برنار بيفو (Bernard Pivot) وظهرت أولى حلقات البرنامج في 10 كانون الثاني/يناير 1975، وحقّق إقبالاً جماهيريّاً واسعاً جدّاً فاق جميعَ التّوقّعات، خاصّة في بلدان شمال إفريقيا وأوروبا والكيبيك. وقد استضاف البرنامج أسماءً عالميّة في مجال الفكر والفلسفة والأدب والسّياسة والقانون... إلخ. توقّف البرنامجُ في بداية التّسعينات ليظهر بصيغةٍ أخرى جديدةٍ بعنوان: «حساء الثّقافة» (Bouillon de culture). [المترجم].

l'eût cru?» الّتي تتحوّل إلى تلميحات داعرة وإلى دُعابات المقاطع الطّويلة المشهورة.

في الكتب المدرسيّة يكون النمط التّلميحيّ أكثرَ براعة، لكنّه ليس أقلّ فاعليّة. وهو يلاحظُ عند الإحالات إلى كتّاب آخرين غير الكاتب قيد الدّرس. وهكذا سيقال عن كاتب أنّه «فولتيري» حينما يصدر عن حسّ «نقديّ» يبرزه أسلوب وقحٌ، نابٍ، أو ما شابه هذه النّعوت. ويقوم التّلميح، هنا، بتوليد مقولة «تاريخيّة»، مؤسّسة لا على الإنسان أو الكاتب ـ فولتير، بل على سماتِ مزاجه، وكذا على خصائص كتابته. **فالفولتيرية**، ذلك المصطلح المهجور على صعيد الممارسة، فكرة تأسيسيّة، شأنها في ذلك شأن فكرة «**الروسوية**» [نسبة إلى روسو] ومثل حركة أدبيّة كالطبيعيّة والسّورياليّة. ومن الطّريف جدّاً الإشارة إلى أنّ هذا التّوليد للمقولات يتمّ عند هرم تراتبيّة الكتّاب الّتي أسّسها التّاريخ الأدبيّ. وفيما يتعلّق بالأدب الفرنسيّ لا يتمّ التّلميح أبداً إلى كاتب ثانويّ أو منظور إليه بمثل ذلك، وسيكون من غير المعقول أو غير الملائم إيجاد نعت «مرمونتيلي» أو «شينييري» لبناء مقولة عقليّة أو أسلوبيّة والرّجوع إليها كما لو أنّها قاعدة معيّنة.

وتدلّ الإحالة، في هذه الحالة، على الرّجوع إلى نصّ أو نصوص أخرى تفرضُ سلطتها. وهي طريقة بالنّسبة لكتَّاب الكتب المدرسيّة من طرق تقليد الكتّاب أنفسهم، الّذين يعترفون، في لحظةٍ من اللحظات، على ما يدين به بعضهم لبعض، آخذين بعين الاعتبار ضغائنهم ومصالحاتهم أو تنابذهم. أمّا التّاريخ الأدبيّ فهو يجسِّد هذه الطّريقة في **الموازنة** الّتي تضعُ مقارنة منتظمة بين كاتب مدروس وآخر قد يكون معاصراً له أو سابقاً عليه، أو حتّى بعيداً عنه زمنيّاً. كلّنا نستحضر إلى الأذهان الموازنة الشّهيرة بين كورناي/ راسين وآخرين كبوسويه/ فينيلون. غير أنّ الموازنة تمتدّ كذلك إلى المقولات المشار إليها سابقاً: الكلاسيكيّة/ الرّومانسيّة، الرّومانسيّة/ البِرناسيّة... إلخ. ويهدف هذا النّمط من التّقديم، سواء صُرِّح به أم لا، إلى التّعريف بقيمة الكاتب أو الحركة المدروسة و/ أو بموقعها التّراتبي داخل مجموع ممثّلي التّاريخ الأدبيّ وتمثيلاته.

من ثمّ يتغيّر النّسقُ المرجعيّ، تقريباً، مثل مبادئ الفيزياء والفيزيائيّة الصّغرى الّتي يفسّرها لويس دو بروغلي (Louis de Broglie) على النّحو التّالي: «إلى جانب

الأحجام المدرسيّة توجد أحجام (. . .) تخضعُ قيمها للثّلاثيّة المرجعيّة المستخدمة لإحالة المواقع في الفضاء. وتحدّد أحجام من هذا القبيل كائناً رياضيّاً وحيداً مشتملاً على دلالة **جوهريّة**؛ بمعنى أنّه مستقلّ عن النّسقِ المرجعيّ المستعمل. بيد أنّ الكيان المذكور يتفكّك، داخل كلّ نسق مرجعيّ، إلى **مكوّنات** خاضعة للنّسق المستعمل (. . .) وإذا ما تمّ التّغيير من النّسق المرجعيّ، فإنّ المكوّنات تلحقها تحوّلات أفقيّة خاضعة لتُحَوّل الأصل وتغيّر وُجهة المحاور، لحظة العبور من النّسق الأوّل إلى النّسق الثّاني. وهنا يتضمّن اختيار المرجعيّ، علاوةً على اختيار الأصل، اختيار وُجهة المحاور» (لـ. دو بروغلي، 1938، ص95).

ليس في وسعنا تحديد نسق التّملّك في التّاريخ الأدبيّ تحديداً أفضل. غير أنّ هذا الوصف يُدخل، طرفاً في الإشكالية، نسقاً آخر موجّهاً نحو الأسس الاجتماعيّة ـ المؤسّساتية. إنّ التّأثيرات النّهائيّة لأنماط التّملّك الأدبيّ توجد داخل «الخصومات» أو «النّزاعات» القائمة حول الكتب المدرسيّة التاريخ ـ أدبيّة. لنذكّر بإحدى تلك النّزاعات الّتي أشعل فتيلها فردينان فاندريم مدير «**مجلّة فرنسا**» *Revue de France* في ثلاث مقالات ظهرت، تباعاً، في 15 آب/ أغسطس و15 أيلول/ سبتمبر و1 كانون الأول/ ديسمبر من سنة 1922. يلاحظُ النّاقد، بدايةً، الخصائصَ المشتركةَ بين الكتب المدرسيّة لتاريخ الأدب الفرنسيّ، أي نزوعها إلى المذاهب والنّظريّات الأدبيّة، ولهجتها الحازمة، والجازمة، والمتعالية، وشبه العُدوانيّة؛ وكذا إغفالها المؤسف الّذي يعتبر رامبو أنصع نموذج عنه، بل كذلك أحكامها غير الملائمة وغير المقبولة، حول كتّاب معترف بهم كبودلير، والمؤسّسة على حُجج لا علاقة لها بعلم الجمال أو الفنّ الأدبيّ. ومن خلال أمثلةٍ عديدةٍ، يكشفُ النّاقد عن الثّغرات والتّحيّزات والافتراءات الّتي تعتبرُ من خصائص هذه المؤلّفات الموجَّهة إلى تلامذة التّعليم العموميّ. وعلى إثر هذه المقالات الّتي كان لها صدى كبير، رفعت صحيفة «*L'Intransigeant*» عريضةً تطالبُ فيها بضرورة **تهذيب** الكتب المدرسيّة (8 تشرين الأول/ أكتوبر إلى 8 كانون الأول/ ديسمبر 1922) وُجّهت في نهاية شهر كانون الأول/ ديسمبر إلى المجلس الأعلى للتّعليم العُموميّ. وتقدَّمَ المدافعون عن الكُتُب المدرسيّة الملقّبون بـ«الكتّاب المدرسيّون» (بول سوداي، النّاقد الأدبيّ في مجلة «*Temps*»، روبير دو جوفنيل) باعتراضاتٍ عديدةٍ على هجمات فاندريم. إنّ الكتّاب المدافَع عنهم هم أقربُ منا زمنيّاً ممّا يحول دون

الحكم عليهم. ونحن لن نقْلِبُ تعليمنا كلّه رأساً على عقب، لمجرّد إرضاء شاعر عاديّ مثل أرتور رامبو. ذلك أنّ أعمال الكتّاب، مثار الجدل، تتضمّن صفحات ماجنة، تحول بينهم وبين الوصول إلى مراحب المدارس: إنّ الضّرر النّاجم عن الكتب المدرسيّة لضرر تافه بقدر ما هو عابر. وقد تلقّى معارضو الكتب المدرسيّة تأييدات عديدة من قبل ليون دوديه (Léon Daudet) (صحيفة «*L'Action française*» 13 تشرين الأول/أكتوبر 1922) ومن لوسيان دسكاف (صحيفة «*La Lanterne*» 20 أيلول/سبتمبر 1922) وبيير لاسير (صحيفة «*L'Intransigeant*» 25 تشرين الأول/أكتوبر 1922). ورُفعت القضيةُ إلى منصّة البرلمان بمناسبة مناقشة ميزانيّة التّعليم العُموميّ (جلسة 6 و7 كانون الأول/ديسمبر 1922). وكان السيد م. كسافييه دو مونتغالون، نائب منطقة إيرولت، هو الّذي ألقى الخطاب ضدّ الكتب المدرسيّة، مستأنفاً بذلك أطروحةَ فاندريم. وكان مسانَداً من قبل ليون دوديه. وانتُقدا من قبل كلّ من السّيد غاستون ديشان وأندريه فريبورغ. وطمأن وزير التّعليم العموميّ السّيد ليون بِرار (Léon Bérard) النّوابَ، واعدًا إيّاهم بممارسة نوع من الرّقابة عبر وساطة رئيس جامعة باريس. غير أنّه أكّد، كذلك، أنّ حظْر الكتب المدرسيّة، موضوعَ الحديث، «لم يكن، بأيّ حالٍ من الأحوال، من صلاحيّات المجلس الأعلى». ومن جهته، دحض فاندريم تصريحات الوزير بالرّجوع إلى المادّتين 4 و5 من قانون 27 شباط/فبراير 1880.

هذا ما لاحظناه، فتغيُّر وُجهة المحاور يستتبعُ تغيُّراً في النّسقِ المرجعيّ. وحتّى نفهمَ ذلك جيّداً ينبغي الاستناد، مع لويس دو بروغلي، إلى تحليل نسقيّ سنتناوله بالبحث في القسم الثّالث من هذه الدّراسة. وحسبنا الآن أن نجدَ في نصّ هذا الفيزيائيّ الوصفَ الأدقّ **للكيفيّة الّتي يُبنى بها التاريخُ الأدبيّ**.

أ ـ التّكرار

تعطي قراءةُ تاريخٍ للأدب انطباعاً بعودة متكّررة ودائمة للخُطاطات التّنظيميّة نفسها. ومردّ ذلك إلى الطّابع التّجزيئيّ والتّعميميّ للنّماذج التّاريخيّة الّتي ضربنا أمثلةً عنها أعلاه، والّتي يستندُ إليها المؤرّخون باستمرار. والواقع أنّ التّطوّر الأدبيّ لا يتّبع، بالضّرورة، تلك النّماذج، لأنّه تاريخٌ تتخلّله قطائعُ فجائيّة في كثيرٍ من الأحيان، وتغيّرات سريعة ذات مُدد قد تقصرُ أو تطول. كما يتخلّله ـ بطريقةٍ

فُجائيّة ـ ظهورُ العبقريّات الفرديّة الّتي تغيّر من المشهد العامّ لحقبةٍ من الحقب الأدبيّة، ويمتدّ تأثيرها إلى خارج أمّة من الأمم. والأنواعُ الأدبيّة، بوصفها مقولاتٍ ثابتة في تاريخِ الأدب، تتغيّر في الواقع باستمرار، وهي تُحبل بقطائع مستمرّة سواء في الحقل الخاصّ للأدب العام أو الأدب الموجّه للعُموم، أو من أحدهما إلى الآخر. وتتمثّل إحدى ملاحظات تزفيتان تودوروف في أنّ الأنواعَ تُضفي طابعاً مؤسّساتياً على نفسها لأنّها تُبنى على الأُسُسِ الّتي تعملُ ويتصرّف على أساسها المجتمعُ نفسه. وبالتّالي فإنّ بقاءها أو تلاشيها مرتبطٌ، إذن، بأيديولوجية مركزيّة قائمة في مجتمع معيّن[3].

وتبعاً لهذا الفهم، فإنّ ثمةَ تصنيفاً وتراتبيّة **للتّاريخ الأدبيّ** يُسعفان في الحفاظ على وهم أنّ الأنواع هي بمثابة معطيات تاريخيّة «طبيعيّة» ومقبولة بالإجماع.

وتناظر المعايير والمقاييس ـ الّتي تنظمُ الأنواع وتُراكب ما بينها في فضاء الزّمان والمكان في مجتمع معيّن ـ عملَ أولئك الّذين يقسمون الأفراد إلى طبقات تبعاً لأهمّيتهم وقيمتهم وتربيتهم ونجاحهم. وما يُضفي على هذا التّقسيم وهذه التّراتبيّة للأنواع أهمّيةً أكثر هو بقاؤهما ضمنيّان. وتحافظُ الأنواع، بسببِ طابعها المفتقر إلى التّحديد والضّبط، وأيضاً بسبب أقدميّتها العريقة، على التّوافقِ حول نظامِ معيّن للقيمِ يعملُ على تنظيم النّسقِ وتكريسه.

ب ـ التّمثيل *Représentation*

كما يتأتّى فهمُ الظّاهرة الأدبيّة في كتب **تاريخ الأدب** من هذا النّوع من أنواع **الاتّصال** continum التّاريخيّ. ويقتصرُ التّمثيلُ على الأفراد والكُتّاب والجماعات والأعمال الأدبيّة. ولا يُحيل، في مداخل العصور والحقب، إلى التّاريخ العامّ للثّقافة إلاّ عرَضاً. ويخضعُ التّمثيلُ إلى متواليةٍ من المفاهيم، هي في عداد ست، تنظّم التّطوّر التّاريخيّ. فالأوّل والثّاني يساعدان على تنظيم زمنيّ صرف، وهما العصور مع تواليها المطّرد (نشأة، تقدّم، انحطاط)، والحقبُ (النّهضة، الباروك، الكلاسيكيّة... إلخ). والمفهوم الثّالث والرّابع فضائيّان، وهما: الحركات

(3) تودوروف (تزفيتان): أصلُ الأنواع، ضمن مجلّة **التّاريخ الأدبيّ الجديد**، ع1، 1976، ص159-170.

والمدارس والأفكار الّتي ترتكزُ عليها كالجنسانيّة والإشراقيّة والوضعانيّة وداء العصر. وأخيراً مفهومان مساعدان مرتبطان بالمتواليتين السّابقتين، فهناك أوّلاً الكُتَّاب الّذين يشكّلون موضوعَ عدد كبير من الفُصول أو الإحالات، تكفي لتمثيل وإلقاء الضّوء على عصرٍ من العصور، أو حقبةٍ من الحقب، أو حركةٍ أدبيّة، أو فكرةٍ من الأفكار الأدبيّة. وأخيراً مفهوم الأنواع، كالشّعر والمسرح والرّواية والتّاريخ والنّقد، الّتي تمثّل مقولات تسعف في تقسيم وتفريع كلّ المقولات الأخرى بما فيها الأنواع نفسها.

ج ـ إعادةُ إنتاج

ينبغي على **تاريخ الأدب**، شأنه في ذلك شأن كلّ التّواريخ الأخرى، أن يعيدَ **تحيين** (*réctualiser*) الماضي ومنحه معنىً ما. والسّؤال المطروحُ على **تاريخ الأدب** يكمنُ في كيفيّة إعادة إنتاج ذلك الماضي. ومنذ البداية، تتمّ مناقشة المقولات الّتي ترتبطُ بالموضوعيّة والذّاتيّة، وبالنّظريّة والممارسة. وتُسهم قراءة مؤلّفات **تاريخ الأدب** في تقديم حلّ يكمنُ في التّأليف بين المفاهيم السّالف ذكرها. فعلى سبيل المثال يفضي التّأليف بين الواقعيّة (كحركة) والوضعانيّة (كفكرة) إلى الائتلاف مع نوع الرّواية الواقعيّة. وإذا ما اعتبرنا أنّ هذه المفاهيم تشكّل مورفولوجية الكتاب، بوسعنا أن نرى ظهورَ ما يسمّيه بارت **نحو** (grammaire) الكتاب المدرسيّ الّذي يعتبرُ حصيلةَ العمليّتين التّاليتين:

- على **المستوى التّركيبيّ**: ثمّة تأليفٌ بين مفاهيم منتميةٍ إلى مقولات متعدّدة: الحركة + الفكرة + الأنواع + الكِتاب. مثال: الواقعيّة + الوضعانيّة + الرّواية + فلوبير + موبسان.
- وعلى **المستوى الدّلاليّ**: عمليّة التّأليف بين مسعيين:

1) التّضادّ بين الكلاسيكيّة # الرّومانسيّة.

2) التّرادف، أو الموازنة بين حركتين أو كاتبين: رومانسيّة الكلاسيكيّين وكلاسيكيّة الرومانسيّين، موازنة بين كورناي وراسين.

إنّ السّؤال العامّ الّذي يطرحه اشتغال **التّاريخ الأدبيّ** سؤال مركّب: هناك من جهةٍ أولى **التّاريخ** (الأدبيّ) الّذي يطرحُ مشكلاً، ومن جهةٍ أخرى مشكل **الأدب**.

والواقع أنّ الأمر يتعلّقُ بمسألةٍ فيزيقيةٍ أو ميتافيزيقيّة. من جهةٍ أولى ليس مسموحاً للأدب بالدّخول في دائرة السّلطة أو التّأثير في التّاريخ، ومن جهةٍ أخرى على التّاريخ أن يقترنَ بالأدب من أجل بناء ثقة الفنّان في استعداده كوسيطٍ بين الإنسان والواقع. كيف يمكن التّوفيقُ بين عدّة مفاهيم ومواقف متناقضة؟

علينا، ههنا، أن نرتقي إلى مستوى آخرَ للنّقاش، أو أن نغيّر من زاويةِ النّظر. وكما لاحظ ذلك رولان بارت عام 1960، لا يستطيعُ تاريخٌ أدبيٌّ ما أن يتفادى التّموضَعَ على مستوى وظائف الأدب (إنتاج، تواصل، نشر، استهلاك) وخطابات التّأويل أو التّشويشات الّتي تلازمه. فالتّاريخ الأدبيّ **مؤسّساتي**، وهو مُشَكّلٌ من أحداث ووقائع تحملُ آثار صور المؤسّسات السّابقة واللاحقة. كما أنّه يُقدِّم نفسه بوصفه جزءاً لا يتجزّأ من المؤسّسات المدرسيّة والأدبيّة والاجتماعيّة الّتي يندرجُ داخلها ويخضعُ لها. إنّه (التّاريخ الأدبيّ) يُشكّل جزءًا من **فضاء** كانت فيه تلك الظّواهر المؤسّساتية منبثّة ومكرَّسة. ووجهة نَظَرِه هي الّتي تمنحه هذا الطّابع المؤسّساتي.

فالأهمّ فيه ليس هو الوقائع والمعطيات المتحقَّق منها: الكُتّاب والجماعات الأدبيّة والأعمال الأدبيّة بأنواعها وأنماطها، بل **دوران** (*circulation*) أو عدم دوران تلك المعطيات، وتعالقها، وبناؤها وإعادة بنائها. إنّ **التّاريخ الأدبيّ** هو، في الوقت نفسه، بمثابة تقصٍّ و**بحث** (*investigation*) لحقل معيّن (الأدب، المجتمع، المؤسّسة)، يتوقّف على الرّؤية الّتي يحملها المؤرّخ عن الوثائق الّتي بين يديه وعن حقل اشتغاله. ناهيك عن التّشكيل اللّغوي وطريقة الحُبكة السّرديّة الّتي تعدّ مكوّناً من مكوّنات بنية التّواريخ. وقصارى القول إنّه في كلّ عمل تاريخيّ يتضافرُ تاريخ فينومينولوجيّ مضاعف بتأمّل من طبيعة هيرمينوطيقيّة وتاريخ شعريّ أو **أسطوريّ** يُخفي تاريخاً آخر تحت غطاء التّخيّل و**الصّياغة اللفظيّة** (*verbalisation*).

II ـ من أجلِ تنظيمِ الوقائعِ الأدبيّة

تتيحُ التّواريخُ الأدبيّة المكتوبة ومجموعها المشكّل من النّوع نفسه، عناصر للبحث عن جواب آخر عن سؤال: لماذا يُكتب التّاريخ الأدبيّ؟ إنّ الفحصَ المنظّم لهذه التّواريخ ليفضي إلى ملاحظة أنّها تنهضُ، جميعها، على زمنيّة **مثالية**، تتبنّى ثلاثَ مراحل أساسيّة للتّطوّر الإنسانيّ و/أو الطّبيعي: نشأة، نضج، شيخوخة؛

أصل، أوج، انحطاط؛ بداية، وسط، نهاية. تلك هي الخُطاطة الّتي يعادُ استنساخها في الأعمال المدرسيّة حيث كان تطبيق قاعدة: عرض، شرح، خاتمة بمثابة شرط **حتميّ** للنّجاح. ويعتبرُ التّاريخ سلسلةً من هذه الدّورات الّتي تقومُ بوظيفةِ البنْيَنَة، بدليل أنّنا لا نعثرُ على أيّ بنيةٍ أخرى قادرةٍ على تنظيم التّطوّر الإنسانيّ أو التّطوّر الأدبيّ. وحتّى لا نرقى إلى زمنٍ بعيد، لنؤكّد على أنّ القرن الثّامن عشر الفرنسيّ قد أتاح هذا الإطارَ الموجودَ لدى الصّحافيّين والفلاسفة والمؤرّخين والمفكّرين، خاصّةً في التّواريخ الأدبيّة الأولى. وتعتبر **مقدّمات** هذه الكتب دالةً بهذا الخصوص، إذ يتعيّن، هنا، مراكمة النّصوص للتّحسيس جيّداً بقيمة هذه البنية الّتي تتجاوزُ كونها إطاراً وطريقةً في تصوّر العالمِ وتنظيمه.

كتب القَسُّ لونشان يقول: «بما أنّ حدود مقدّمة ما لا تسمحُ لنا بأن نأخذَ بعين الاعتبار جميعَ النّوائب الّتي ضاعفت منها البربريّة في أجمل قطر بأوروبا (فرنسا، بالطّبع) حتّى الأيام السّعيدة لنهضة الآداب، فنحنُ نسارعُ للإشارة إلى هذا العهد المشرق للأدب في عهد آل شارلمان، وآل فرانسوا الأوّل وآل لويس الرّابع عشر». ويشكّل التّاريخ السّياسيّ وتقلّباته دعامة كتاب **اللوحة التّاريخيّة للأدباء أو المختصر التّسلسلي الزّمنيّ والنّقديّ لتاريخ الأدب الفرنسيّ منذ بدايته حتّى القرن الثّامن عشر** (باريس 1767). وعلى النّحو نفسه يربطُ مؤرّخان أدبيّان آخران من القرن نفسه، وهما ديسيو وباستيد الأكبر (d'Ussieux et Bastide aîné)، بين التّاريخ الأدبيّ والتّاريخ السّياسيّ: «لقد بدا لزاماً علينا تتبع مسيرةَ التّاريخ. إنّ تقدّم الآداب وانحطاطها ليسا مستقلّين أبداً عن النّظام السّياسيّ، إذ يؤثّر انتصار الدّول وانهزامها دائماً في مجهودات العبقريّة. لذا فنحن نسنّ على أنفسنا قانونَ التّتبّع، في الوقت نفسه، لتقدّم الفكر الإنسانيّ وللثّورات الّتي سبقته أو تلته. ولن تحدَّد تقسيماتها أبداً من خلال تعاقب القرون. فهذا النّظام الخاضعُ لدورات تحقيبيّة ثابتة ومحدّدة ليس من نظام الأفعال الإنسانيّة في شيء. لقد كان للآداب ثوراتها، شأنها شأن الإمبراطوريّات، وهذه العصور المختلفة تدلّنا على نظام وتوزيع الوقائع الّتي يشملُها تاريخُ الأدب» (**تاريخ الأدب الفرنسيّ**، جزء I، باريس، 1772).

ويُشير عنوان مؤلَّف أنطوان ـ مارسيال لوفيفر (Antoine-Martial Le Fevre) (أسقُف مدينة باريس)، بوضوح، إلى البنية الثّلاثيّة المتبنّاة لعرض التّطوّر التّاريخيّ للأدب: «ربّات الفنّ في فرنسا أو التّاريخ التّسلسلي الزّمنيّ لأصل وتقدّم ونشأة

الآداب الجميلة والعلوم والفنون الجميلة في فرنسا» (باريس، 1750). أمّا ناشر القسّ ماسيو الّذي رام، بعد وفاة الكاتب، استئناف وإنهاء كتابه **تاريخ الشّعر الفرنسيّ** (باريس، 1739) فإنّه يلاحظُ الصّعوبات الّتي كابدها، حينما اقترب من المرحلة المعاصرة. لذلك يُشير إلى أنّ التّطوّر إحصائيّ مثلما هو مثاليّ: «لقد أتاح عهد فرانسوا الأوّل وحده عدداً من الشّعراء، لم يُشهد لهم مثيلٌ منذ بداية شعرنا. ولقد أنجبت العهود اللاحقة مزيداً من هؤلاء الشّعراء خاصّةً في عهد لويس الرّابع عشر...». بيد أنّ هذا التّحقيب الآخذ بالكمّ لم يلقَ أيّ نجاح بين المؤرّخين القدماء. وظلّت فكرةُ التّقدّم هي البنية للعمل الضّخم **الخزانة الفرنسيّة أو تاريخ الأدب الفرنسيّ** للقَسّ كلود-بيير غوجيه (1697-1767) كما يدلّ على ذلك **خطابه المقدّماتي**: «إنّي أقدّم، في الوقت نفسه، وبالأساس، تاريخاً لأدبنا الفرنسيّ. ذلك أنّني بتتبّعي، ما استطعت، نظام التّسلسل الزّمنيّ للمؤلّفات في كلّ نوع مكتوب بلغتنا، فإنّني أبرز التّقدم الّذي أحرزناه في الفنون والعلوم» (باريس، 1741، م I، ص1).

وحينما لا تلتقي كلمات **الأصل، التّقدّم، التّأسيس** في العناوين، فمن الممكن العثور عليها، بيسر، داخل المؤلّفات، أو استنباطها من المقدّمات حينما تُعرّف بمعجم أو بفهرس للكتّاب. إنّ «الرّسالة» الموجّهة إلى السّيد فيرن، رئيس كنيسة جنيف، الّتي صدّر بها باليسو دو مونتنوي(*) كتابه: **مذكّرات من أجل خدمة تاريخ أدبنا الفرنسيّ بدءاً من فرانسوا الأوّل حتّى أيامنا** (لييج، 1777) لَتُبرِزُ بوضوح وجود هذه الخُطاطة، رغم أنّها لم تُسعِف في تنظيم مؤلّفه الّذي يُعتَبَرُ ضرباً من ضروبِ معاجم الكتّاب المرتّبين بحسب النّظام الألفبائيّ. «لئن كنت أحياناً قاسياً جدّاً حيال بعضَ المؤلّفين الّذين يبدو لي أنّ لهم من الشّهرة فوق ما يستحقّون، فإنّ أفضل كتّاب قرن لويس الرّابع عشر هم الّذين جعلوني أشدّ قسوةً ممّا أردت (...) وإنّكم لشاهدون على الفوضى المؤسفة الّتي آل إليها أدبنا (للقرن الثّامن عشر)». ذلك أنّه إذا كان هناك تقدّم يسمحُ ببلوغ **قمّة** من القمم فليس في وسعنا،

(*) باليسو دو مونتنوي (1730-1814): كاتب هزليّ وصحافيّ فرنسيّ. من أشهر آثاره الكوميديّة **الدّائرة** *(Le cercle)* (1766)، و**الفلاسفة** *(Les philosophes)* (1760). وفيه هاجم ديدرو وشارل ديكلو وفلاسفة آخرين. [المترجم].

بعد ذلك، سوى الهبوط وهو ما يُسمّى: **الانحطاط**؛ من ثمّ علامات الاستدلال المفروضة: **ولادة** (بداية)، **أوج**، **انحطاط**، الّتي تجدُ نفسها هنا مثمّنة من قبل الكتاب أو الأعمال الّتي تصنعُ شهرتهم: «أفضل الكتَّاب» (قرن لويس الرّابع عشر) «الفوضى المؤسفة» (أدب القرن الثّامن عشر). وقد وُضعت الفترتان الأخيرتان للانثلاث التّاريخيّ بالتّوازي، من خلال أعين القارئ ـ المتلقّي نفسه: «أرأيتم إلى مسرح كورناي وموليير وإلى الفساد يدبّ في فرنسا من جرّاء هذه الدّراميّات الحزينة المحاكاة عن إنكلترا» (م.ن.).

ونحن نعلمُ النّجاح الّذي حازه القرن الثّامن عشر، وقبله بقليل، التّقسيمُ القائمُ على **العصور** للعهود الكبرى السّياسيّة والملكيّة والأدبيّة والفنيّة. هناك عصرا بركليس وأوغست بالنّسبة للعصور القديمة وآل مدسيس، ولويس الرّابع عشر بالنّسبة للعصر الحديث. هذه التّقسيماتُ الكبرى للتّاريخ سوف تُسعف بوصفها علامات زمن الصّراع بين القُدماء والمُحدَثين. لقد كسب المُحدَثون المعركةَ، على الأقلّ، على مستوى الممارسة، إذا ما أخذنا في الاعتبار النّجاحات الّتي حقّقتها **الخزانات الفرنسيّة** للقرن الثّامن عشر، الّتي خُصِّصت للكتابات الّتي ظهرت في بحر عصر الأنوار. وكان فونتونيل(*) الّذي أدلى بدلوه في هذا الصّراع أكثرَ النّاس تعلّقاً بالعصر القديم لكي يقول، صراحةً، إنّ قرن لويس الرّابع عشر كان أرقى من عصر أوغست أو بركليس. كتب قائلاً: «إنّ عالماً من هذا العصر ليسع عشر مرّات عالماً من عصر أوغست، بيد أنّه توافر لهذا العالم من أسباب الرّاحة أضعاف ذلك لكي يصير عالِماً» (فونتونيل (1688)، 1966، ص257-258).

(*) كان فونتونيل يتعصَّبُ بشكلٍ كبيرٍ إلى المحدثين. وقد لخّص موقفه من الصّراع بين القدماء والمحدثين في كتابه **استطراد عن القدماء والمحدثين**. يرى فونتونيل بأنّ الطبيعةَ هي هي في كلّ زمان، لا ينضبُ معينها ولا تتغيّر حقيقتها. ففي عصرنا ـ يقول ـ من العقول النّيرة مثل ما كان في أيّ عصر مضى. ويرى أنّ كلّ جيل يرثُ معارف الأجيال الّتي سبقته. «فنحن نملكُ علومَ الماضي وتجاربه بالإضافة إلى علومنا وتجاربنا. لقد جثم المحدثون على أكتافِ القدامى فرأوا أبعد ممّا رأى هؤلاء، ووضعوا المكبّرات على عيونهم فرأوا أوضح مما رأى السّلف». انظر:

- Fayole (Roger) (1978), *La critique, op. cit.*, p.49.

حسيب الحلوي (1994)، **الأدبُ الفرنسيّ في عصره الذّهبيّ**، دار الشّرق العربيّ، ص691. [المترجم].

إنّ فولتير هو الّذي سيقعّد لهذا التّدرّج عبر العصور في كتابه **عصر لويس الرّابع عشر**، حيث بلغ الفنّ والسّياسة أوجهما في هذا العصر العظيم، الّذي مهّد، كذلك، إلى انحطاط الأخلاق والآداب. كتب يقول: «سيكون من الصّعب أن تنهضَ عبقريّات جديدة، اللّهم إذا أقدمت عاداتٌ أخرى وشكل آخر من أشكال النّظام على منح دورة جديدة للعقول. وسيكونُ من المتعذّر أن لا تكوّن علماء كونيّين لأنّ كلّ علم غدا فسيحَ الأرجاء. وينبغي، بالضّرورة، على كل واحد أن يكتفي باستثمارِ بقعةٍ صغيرةٍ من هذا الحقل الشّاسع الّذي استصلحه عصرُ لويس الرّابع عشر» (فولتير، 1768، ص215). وينبغي، كذلك، تبعاً لفولتير، أن يصل التّاريخ الأدبيّ إلى الخُلاصة الّتي انتهى إليها **كانديد**(*): على المرء أن يزرعَ بستانه. سيظلّ هذا البستان، إلى الأبد، بستان لويس الرّابع عشر المقسّم، تبعاً لحاجات كلّ واحد ومصالحه. إنّ الازدهارَ الكبيرَ للفنون والآداب وكذا الامتداد الهائل للعلوم في هذا العصر ليسبّبان نوعاً من الحصر الّذي يبدو وكأنّه يوقِفُ عجلةَ الزّمن. بعد ذلك، لا يبقى سوى العودةِ إلى الوراء من أجل السّعي إلى هضمِ إنتاجاتِ هذا **الحقل** المتضمّن لكلّ المعارف.

وكما لاحظنا من قبل، فإنّ **للسّياسة والأدب** صلاتٍ وثيقة في ذهن فولتير وأسلافه. فالأخلاق والنّظام الحاكم «يمنحان دورة» للعقول الّتي تسِمُ الحقب الأدبيّة. وبفضل هذا المبدأ استصلح عصر لويس الرّابع عشر كلّ شيء. ولم يبق للعصور اللاحقة سوى تقطيع حقلها إلى قِسْمات وزراعة القسمة المختارة. إنّ العصر الأدبيّ هو، أيضاً، عصر سياسيّ **والعكس صحيح**. ويمكن للتّواطؤ أن يتّخذَ عند فولتير، مثلاً، قيمة إيجابيّة؛ غير أنّه قد يتّخذ، عند البعض الآخر، عكس ذلك. فنحن نعرفُ، قبل فولتير وبعده، العديد من المؤلّفات حول عهد لويس الرّابع عشر، بعضها مَدْحيّ والآخرُ نقديّ، بل قَدْحيٌّ بشكلٍ صريح. وثمّة ملاحظةٌ لفولتير تصفُ مناخَ الإنتاج الأخير: «لقد استشرتْ في الأدب عدوى كلّ أشكالِ العقل الافترائيّ، إذ أُشيعت بهولندا (حيث كان الأدبُ المناهضُ للنّظام الحاكم منتشراً) العديد من المذكّرات المزيّفة وكثير من الدّجل حول النّظام

(*) حكاية فلسفيّة لفولتير كتبها عام 1759، وقد أتاحت مغامرات كانديد لفولتير تبيان أنّ كلّ شيء في الوجود لا يطمحُ إلى الأحسن في أفضل العوالم الممكنة. [المترجم].

والمواطنين، حتّى أنّه أضحى من الواجب تنبيه القُرّاء حِيالَ هذا الحشد من النّشرات الهجائيّة» (فولتير، 1756، ص479). من هذه الكتب نجدُ **الحوليّات السّياسيّة** للقسّ كاستل دو سان بيير الّتي نُشرت بعد موت الكاتب عام 1758 والّتي كانت موضوعَ ملاحظة فولتير التالية: «يُدين (القسّ دو سان بيير)، بضراوةٍ وفي أكثرَ من موضعٍ، إدارةَ لويس الرّابع عشر. فهو يرفضُ تسمية هذا العصر بعصر لويس العظيم (. . .). وليس هناك ما يبعثُ على الدّهشة في مذكّرات القسّ دو سان بيير هذه سوى حسن النّية السّاذجة، الّذي يعتقِدُ الرّجلُ من خلالها بأنّه وُجِدَ ليحكم» (فولتير، 1756، ص486). وإنّ مهاجمةَ قسّ حول مسألة تتعلّق بالإسطوغرافيا السّياسيّة لَينِمُّ كثيراً على الأهمّية الّتي يعلّقها فولتير على خُطاطته التّاريخيّة ـ السّياسيّة ـ الأدبيّة. وسيستمرُّ التّقسيمُ بحسب **العصور**، في جميع التّواريخ الأدبيّة «بدءاً من فولتير حتّى أيامنا»، متّخذاً عصر لويس الرّابع عشر حجرَ الزّاوية.

إنّ الصّورةَ القريبة من فكرة العصور هي صورة **الأجيال الأدبيّة** *Générations littéraires*، الّتي ظهرت في مستهلّ القرن العشرين. وقد كان على هذه الفكرة أن تشقّ طريقها قبل أن تفرضَ نفسها على مؤرخَيْن فرنسيّين هما: هنري بير (Henri Peyre) وألبير تيبوديه اللّذان أخذاها عن علماء أجانب. والفكرة نجدها لدى القدماء، إذ كان القرن يتكوّن عند اللاتينيّين من ثلاثة أعمار (aetates) أو ثلاثة أجيال ذكوريّة. آنذاك كان النّاس يَعُدّون بعمر الأشخاص فقط. ويميّز هزيود(*) في *Théogonie* ثلاثةَ أجيال من الآلهة: أبناء غيبيا(**) وأورانوس(***) وأبناء كرونوس(****) (أورانيدس)، وأبناء زيوس(*****) (الأولمبيّون). وكان سانت بوف قد لامس المسألةَ عرَضاً: إذ أفضت به **صورةُ الشّخصيّة** (portraits)، بشكّل تلقائيّ، إلى الاهتمام

(*) هزيود: (Hésiode) شاعر لاتينيّ، كاتب الأشعار الديداكتيكيّة (Théogonie). [المترجم].
(**) غيبيا: رمزُ الأرض في الأسطورة اليونانيّة. [المترجم].
(***) أورانوس: رمزُ السّماء عند اليونان. [المترجم].
(****) كرونوس: إله إغريقيّ فصل أمّه غيبيا (الأرض) عن أبيه أورانوس (السّماء). [المترجم].
(*****) زيوس: ربّ الآلهة والنّاس في الأسطورة اليونانيّة بحسب هوميروس. وهو أيضاً إله النّور، ويتحكّم في الظّواهر الفيزيائيّة كالمطرِ ودورةِ الفصول الأربعة وتعاقب الليل والنّهار. [المترجم].

بالأفراد على اعتبار أنّهم جماعات، أي ما كان يدعوه **بالعائلات الذّهنيّة**. وقد أفاد بوف، علاوة على ذلك، من هذه المسألة دون أن ينسّق، مع ذلك، من الفكرة. ذلك لأنّه كان يفضِّل الحديثَ عن مفهوم **الجماعة** *Groupe* بدل مفهوم الجيل *Génération*. وهي الفكرة الّتي نجدها في عنوان كتابه: **شاتوبريان وجماعته الأدبيّة**. وهذا لم يمنعه من الحديث، بوضوحٍ، عن جيل سنة 1830 و1848، إلخ. وتشقّ فكرة الجيل طريقها حتّى ألبير تيبوديه الّذي بُني كتابُه: **تاريخ الأدب الفرنسيّ من 1789 حتّى أيامنا على** أساس فكرة **الأجيال الأدبيّة**. يقرّ المؤرّخ، منذ البداية، بالخاصّيّة الاعتباطيّة لمؤلّفه، لكن يبدو أنّ للغة مزايا واضحة؛ أعني التّتبّع، عن كثب، لمسلك الطّبيعة والتّزامن، بأمانةٍ أكثر، مع التّغيّر غير المتوقّع، ومع اللحظة الحيّة، وتكييف الواقع ونتاجات نشاط إنسانيّ معيَّن، بشكلٍ أفضل، مع الأبعاد العاديّة للحياةِ الإنسانيّة، وكذا مع حقيقةِ ونتاجات نشاط إنسانيّ معيّن.

وسينسّق هنري بِير من الفكرة في كتابه النّظريّ: **الأجيال الأدبيّة**؛ (باريس، منشورات Boivin، 1948). فبالنّسبة للأدب الفرنسيّ، سوف تكون الحصيلةُ كالتّالي:

- من 1490 إلى 1660: 11 جيلاً.
- من 1665 إلى 1900: 18 جيلاً.

وفي قسمٍ يحمل عنوان: «**ممارسات**» يعدِّد تيبوديه نتائج تطبيق نظام الأجيال الأدبيّة في فهم تاريخ فرنسا الأدبيّ:

- إنّ قيمة مفهوم **الجيل** ليست قيمةً رمزيّةً بقدر ما هي إستكشافيّة وعمليّة.
- إنّ مزايا هذا المفهوم تساعدُ على دراسة أكثر دقّة للحركات الأدبيّة ولسُلالة الأعمال وتحديدها.
- إنّ الجيل هو طريقةُ التّجميع الوحيدة الّتي يبدو أنّ الكتّاب أنفسهم يرتضونها، بسبب الإيقاع المتناوب للأجيال، وكذا بسبب التّمييز بين الأجيال المفضّلة والأجيال المهمّشة.

إنّ إحدى التّحوّلات الّتي تحققها فكرةُ الجيل هاته لهي الخروجُ من الطّابع التّجريديّ للعصور إلى الطّابع الملموس لجماعات الكتّاب (الكاتبات) والعلاقات

القائمة أو المنعدمة فيما بينهم (بينهنّ). وهو ما يؤشّر على بداية مقاربة نسقيّة للتّاريخ الأدبيّ. لكن تنبغي الإشارة، كذلك، إلى أنّ البنية الأساس لكلتا المتواليتين، **العصور والأجيال**، تبقى هي هي، إذ تظلّ الزّمنيّة فيها دوريّة، صحبة لحظاتها المفضلة: بداية، أوج، انحلال (نهاية). ذلك ما يعبِّر عنه تيبوديه من خلال استعارات جُغرافيّة ورياضيّة: «يلاحظ أنّه في كلّ جيل من أجيال 1789 و1820 هناك فترة وسيطة هي، نظريّاً، ممرّ يعبره الجيل ليلج صعيداً جديداً، أو إن شئنا قلنا مقفز ينطّ عليه الجيل. وضمن هذا المنظور في إمكان الجيل أن ينقسمَ إلى نصفي جيل؛ فهناك بالنّسبة للنّصف الأوّل عودة المهاجرين عام 1802، وبالنّسبة للنّصف الثّاني الولوج الجماعيّ، عام 1832 تقريباً، للشّعراء والأساتذة والإشهاريّين إلى حظيرة المواقع الرّفيعة، أي ما كان يسمّيه سانت بوف بفجوة المركز. ويشتملُ جيل 1850 الّذي انتهى، بطبيعةِ الحال، ما بين عامي 1880 و1890، على فترة وسيطية مماثلة، غير أنّها ليست لا ممرّاً ولا مِقفزاً ولا فتحة؛ إنّها، على النّقيض من ذلك، قناة وثقب، إن لم يخرج منه الجيل محطّماً، فعلى الأقلّ، منحرفاً 1871» (تيبوديه، 1940، ج II، ص14).

إنّ هذا التّنظيم الزّمنيّ يصبحُ كذلك قالباً فضائيّاً، ذلك أنّ الجيل يشغلُ حيّزاً من حقل الإنتاج الأدبيّ. وفكرة **الفتحة والثّقب والطّريق المُحفّر** تستوفي فكرة **اللحظة الوسيطة** (1802، 1832، 1871). ويطالعنا، منذ الوهلة الأولى، اسم بيير بورديو(*)، على الأقلّ، في فكرته الذّاهبة إلى أنّ المكتسبات الرّمزيّة تتوزّع، داخل حقول، وضمنها حقل الإنتاج بالجُملة، الّذي يفترضُ جيّداً أن تكونَ له ثقبه وشقوقه، فضلاً كذلك، عن خواءاته، شأنه شأن الحقل الآخر، أي حقل الإنتاج المحدود. وعلاوةً على ذلك، فإنّ تحقيبه الزّمنيّ مضاعف بتحقيب فضائيّ، لأنّه يُحيل، هذه المرّة، على المؤسّسة الأدبيّة، لا على التّاريخ السّياسيّ. ويرى بيير أوركيوني في نصّه: «**الأزمنة ـ المفاتيح والانزلاقات التّسلسليّة الزّمنية**» في هذا

(*) بيير بورديو (1930-2002): عالم اجتماع فرنسيّ، وأستاذ بالكولّيج دو فرانس، مؤسّس نظريّة في علم الاجتماع. استفاد من نظريّات ماركس وڤيبر ودوركهايم. اهتمّ بعلاقات القُوى والشّرعنة والمعتقدات في المجتمعات الإنسانيّة. من أهمّ أعماله: **عشق الفن** (1966)، **الرّأسمال الاجتماعي** (1980)، **قواعد الفنّ، نشأة الحقل الأدبيّ وبنياته** (1992). [المترجم].

التّحقيب اختلافات هامّة: «أعتقدُ أنّه من أجل فهم هذه الصّعوبات والانزلاقات، ينبغي أن نُدخل ههنا علم اجتماع المؤسّسة الأدبيّة نفسه (...) ويبدو لي أنّه يتعيّن على مقاييس التّحقيب أن تكون متغيّرة؛ إذ لا يمكن تطبيقها على المؤسّسة الأدبيّة في امتدادها الزّمني برمّته. ثم إنّ تغيّرها ليس تغيّراً فجائيّاً، وإنّما ينبغي ربطه بتغيّرات قاعدة علم اجتماع المؤسّسة الأدبيّة» (أوركيوني، 1972، ص37).

ومهما يكن فإنّ **التّحقيب** Périodisation عمليّة محفوفة بالمخاطر بمجرّد ما تقدِّم نفسها عمليّة اصطناعيّة ومجرّدة. من ثمّ مصدر العيوب والثّغرات الّتي تؤاخذ عليها. ناهيك أنّ التّقسيمات التّقليديّة للتّاريخ الأدبيّ لا تقدِّم قيماً كافيةً فحسب؛ بل إنّها تصبح، من منظور أوركيونيّ، «موضع استثمار أيديولوجيّ كثيف، إذ من غير الممكن أن تُختار المفاهيمُ الضّروريّة للقيام بتقسيمات داخل الاستمراريّة التّاريخيّة إلاّ في حدود فلسفة للتّاريخ وتحديد معيَّن للأدب. وهذه الفلسفة وهذا التّحديد هما أيديولوجيّان في جوهرهما» (أوركيوني، 1972، ص29). إنّ كتَّاب المؤلّفات يعرفون ذلك أيضاً، ويعترفون به عن طواعية. غير أنّهم لم يجرؤوا أبداً (أو يتمكنوا) من **الاستغناء عن تلك التّقسيمات التّقليديّة**. إنّه، إذن، مقتضَى آخر من هذه **المقتضيات** الحتميّة للتّاريخ الأدبيّ.

ماذا، أيضاً، لو أنّ هذا المقتضى (المقتضيات) شكل(ت) موضوع تطبيق متجانس ومناسب. لكنّ الاتفاق لا يتمّ حول بداية أو نهاية قرن الّتي تتفاوت من كاتب إلى آخر. ففي نظر بعضهم، يبدأُ القرن العشرون بعام 1900، وفي نظر البعض بعام 1914، وعند آخرين بعام 1898 أو بقضيّة دريفوس، كما لو أنّ هذه «القضيّة» قد غيَّرت من رؤية الكتَّاب وأسلوبهم وأعمالهم. كما أنّ تصنيف القرن الثّامن عشر باعتباره «عصراً للأنوار» لطريقة قابلة جدّاً للنّقاش في تسمية الحقيقة (الحقائق). ذلك أنّ مُعظم الأعمال الّتي نُلحقها، عُموماً، بـ«عصر الأنوار» كانت قد نُشرت في مستهلّ القرن، وتجد جذورها في الأعمال الّتي ظهرت في بحر العقود الأخيرة من القرن الماضي. وفي سياق التّاريخ الأوروبيّ يعتبر [اصطلاح] «عصر الأنوار»، أيضاً، اصطلاحاً غير ملائم لأنّ فكرة «الأنوار» ظهرت على نحو جدّ متباين في مختلفِ البلدان الأوروبيّة. والشّيء نفسه ينطبقُ، مثلاً، على **الرّومانسيّة** الّتي تعتبرُ، في الوقت نفسه، حقبةً محدّدة بدقّة إلى حدّ ما، ومقولةً خالدة ولازمنيّة متجذّرة في **الكلاسيكيّة** («رومانسيّة الكلاسيكيّين وكلاسيكيّة الرّومانسيّين») ومستمرّة

إلى يومنا هذا («رومانسيّة السّورياليّين»). إنّ ملاحظةَ الخصائص الأسلوبيّة فقط لأعمال الفترة (كما تقترحُ ذلك جماعة Zagreb) لا تسمحُ بأن نتبيَّن فيها ظاهرةً لازمنيّة. كما أنّ استخلاص جميع المظاهر (الفلسفيّة، الاقتصاديّة، السّياسيّة، الدّينيّة وغيرها) للحركة لا يمكنه أن يثبت وجود **حقبة** أدبيّة معيّنة بالفعل. وفي إطار التّعريف الّذي يقدّمه التّاريخ الأدبيّ عن الحركة المذكورة، يتعلّق الأمر، في أغلب الأحيان، **بمظهر** أو **بتيّار** يبرز مذهباً أو مذاهب في الكتابة والعقل أو الأفكار.

لقد لاحظ منظّرو الأدب على أنّ التّغيّرات الطّارئة على تطوّر الحقب الأدبيّة هذا يؤدّي إلى تغيّرات في الأنواع ذاتها. وفي وسعنا، أيضاً، تأكيد العكس. إلاّ أنّه ليس في إمكان هذين المقترحين أن يثبتا، بالمثل، وجود حقبة أدبيّة معيَّنة. ويبدو من الضّروريّ كذلك، تحاشياً لأيّ اعتباطيّة تحقيبيّة للأدب، مؤسّسة انطلاقاً من مقاييس خارج أو غير ـ أدبية، الاستعانة بمفاهيم أخرى مثل مفهوم **الأنساق** أو **مفهوم المتواليات** اللذين وظّفهما الشّكلانيّون الرّوس.

يتأسّسُ **التّحقيبُ** في المؤلّفات الرّاهنة انطلاقاً من الأنواع الأدبيّة(*)، الّتي تصبح، بالتّالي، إحدى التّقسيمات الأكثر لفتاً للنّظر والأكثر دلالةً. ويستمدُّ مفهومُ **النّوع** أصوله من مقولاتِ أرسطو، فيما يتجمّد، في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر في فرنسا داخل بنيات ثابتة، ليتّخذ، بعد ذلك، طابعاً أقلّ صرامةً مع نظريّة تطوّر الأنواع عند فردينان برونتيير في نهايةِ القرنِ التّاسع عشر. وتعتبرُ الأنواع في مختصرات تاريخ الأدب طريقة من طرق **التّحقيب** الّتي تحتلّ موقعاً «نقديّاً». وعدد المفاهيم الأساسيّة الّتي تتيحُ للكتّاب تحقيب **تاريخ الأدب** خمسة مفاهيم. تنظم المفاهيم الثّلاثة الأولى تحقيباً زمنيّاً بالتّحديد:

1 ـ **العصور مع حركاتها ومدارسها** الّتي تصحبها مفاهيمُ النّشأة والتّقدّم (الأوج) والانحطاط (الاضمحلال)؛ ومفاهيم ما قبل الحركة والحركة وما بعد الحركة.

(*) راجع هذا التّصوّر بشكل مفصّل في مداخلة موازان القيّمة تحت عنوان: «الأنواع باعتبارها مقولات للتّاريخ الأدبيّ»، ضمن الكتاب الجماعيّ: **التّاريخ الأدبيّ اليوم** (1990)، تحت إشراف هنري بيهار وروجيه فايول، ص67-80، منشورات (Armand Colin). [المترجم].

2 ـ **الحقب** بحصر المعنى، النّهضة، الباروك، الكلاسيكيّة، عصر الأنوار، الواقعيّة، الطّبيعيّة، الرّمزيّة، السّورياليّة.

3 ـ وأخيراً **الأفكار**: الإنسيّة(*)، الْجَنْسينيّة(**)، الحسّيّة(***)، الإشراقيّة(****)، داء العصر، الشّيطانيّة، الوضعيّة(*****).

وثمّة مفاهيمُ أخرى مساعدة تتدخّل، بعد ذلك، لإحداث تقسيمات فرعيّة على هذه الحقب. ويتعلّق الأمر، في هذه الحالة، بتحقيبٍ «فضائيّ».

4 ـ **الكتّاب**، الذين يشكّلون موضوع عدد من الفصول لتمثيل حقبة أو حركة معيّنة.

5 ـ **الأنواع** [الأدبية]: الشّعر، الرّواية، المسرح، النّقد، التّاريخ... إلخ. وهي الّتي تستأثرُ باهتمامنا الآن.

وفي ما يلي نموذج مأخوذ عن كاستكس (Castex) وسورير (Surer) يوضح انتظام تلك المقولات والمفاهيم فيما بينها. فبالنّسبة للقرن التّاسع عشر يؤسّس الكتاب المدرسيّ حقبةً يسمّيها **الوضعيّة والواقعية** (1850-1900) تتفرّع إلى أربعة فصول مخصّصة للشّعر البرناسيّ والرّواية الواقعيّة والطّبيعيّة ومسرح الأخلاق والنّقد والتّاريخ الوضعيّين. ما يلاحظ، هنا، هو التّأليف بين مقولتي **الحركة** (الواقعيّة) و**الفكرة** (الوضعيّة) اللتين تأتلفان مع مقولة **النّوع** (الشّعر، الرّواية، المسرح،

(*) الإنسيّة «حركة فكريّة تاريخيّة لإحياء الماضي المشرق»، وتنهضُ على «فهم التّجارب الإنسانيّة عقليّاً وإدراك العناصر الّتي تقومُ عليها مثاقفة ما بين نهضة حديثة وازدهار قديم». (**معجم روبير الجديد** (ط. 1994)، ص121. [المترجم].

(**) الجَنْسينيّة: مذهب لجنسنيوس المتعلّق بالنّعمة الإلٰهيّة والجبريّة. ويطلق المفهوم على فكرة أدبيّة فكريّة ودينيّة أثارها أنصار هذا المذهب. (انظر: ن. م.، ص1220). [المترجم].

(***) الحسّية: مذهب يرى بأنّ كلّ المعارف مصدرها الحواسّ. (ن.م.، ص2073). [المترجم].

(****) الإشراقيّة: مذهب يطلق على بعض الصّوفيّة القائلين بظهور الأنوار العقليّة وفيضانها بالإشراقات على النّفوس عند تجذّرها. [المترجم].

(*****) الوضعيّة بمعناها الدّقيق: فلسفة لأوغست كونت تقصرُ عنايتها على الظّواهر والوقائع اليقينيّة كلّ تفكير تجريديّ في الأسباب المطلقة. كما تعتمدُ على معرفة الوقائع وعلى ولد عام 1930 التّجربة العلميّة ورفض كلّ معرفة خارجة عن هذه الوقائع والتّجارب. انظر:
- **Foulquier (Paul) (1986),** ***Dictionnaire de philosophie*****, p.554.**

[المترجم].

التّاريخ، النّقد). فلو اعتبرنا أنّ هذه المقولات والمفاهيم والتّصوّرات هي الّتي تشكّل مورفولوجيّة الكتاب المدرسيّ، ففي وسعنا أن نرى ظهور ما كان يسمّيه بارت بنحو الكتاب المدرسيّ (1972، ص172) سيكون حصيلة العمليّتين التّاليتين: (كيبدي ـ فارغا، 1980، ص234-236) أي:

أ ـ على المستوى التّركيبيّ: حيث عمليّة التّأليف بين مفاهيم منتمية إلى عدّة مقولات كما في المثال أعلاه: **نوع** + **حركة** + **فكرة**؛ أو:

ب ـ على المستوى الدّلاليّ: حيث عمليّة التّأليف النّاجمة عن مسلكين أساسيّين، وأعني بهما:

1 ـ التّناقض: ولدينا عنه مثال في الكتاب المدرسيّ: الشّعر (النّوع) البرناسيّ ضدّ الشّعر الرّومانسيّ. ومسرح الأخلاق (أنواع) «ضد الدّراما الرّومانسيّة» (كاستكس وسورير، **القرن التّاسع عشر**، ص246). إذن، هناك: نوع # نوع.

2 ـ التّرادف: الّذي يقيمُ توازناً بين ثلاث حركات لتاريخ الأدب وهي **الواقعيّة**، موضوع النّقاش، والرّومانسيّة والكلاسيكيّة. «ليس هناك مثال أفضل من فلوبير للبرهنة عن عدم تعارض الواقعيّة والرّومانسيّة، وكذلك الكلاسيكيّة والواقعيّة» (رينيه دو مزنيل (René Dumesnil)، نقلاً عن: كاستكس وسورير، **ن.م.**، ص247).

وتقومُ العناصر المورفولوجيّة، في نحو الكتاب المدرسيّ هذا، بدور إيجابيّ و/أو سلبيّ. وهكذا، فإنّ المجموعات الرّئيسيّة الثلاث: العصور والحقب والأفكار هي عناصر **إيجابية**، بمعنى أنّها تنظّم التّقسيمات الفرعيّة. إنّها، كما في نحو الجملة، الذوات الّتي تقوم بالفعل، ولذلك فهي على صيغة البناء للمعلوم. أمّا الأنواع والكتّاب فهما عنصران **سلبيّان**؛ بمعنى أنّهما يخضعان للفعل المطروح من قبل العصور والحقب والأفكار ويصبحان تقسيمات فرعيّة. ومع ذلك، فإذا كان الكُتّاب يشكّلون عنصراً سلبيّاً، فإنّ الأنواع تشكّل عنصراً إيجابيّاً وسلبيّاً في الوقت نفسه. فهي تقسيمات فرعيّة للحقب، لكنّها تتفرّع إلى كتّاب. ففي مثال كاستكس وسورير، المنطبق على القرن التّاسع عشر، تتفرّع الرّومانسيّة (1800-1850) إلى

كتّاب، أفراداً كانوا أم جماعات، شأنها في ذلك شأن الحقبة المسمّاة **المثاليّة والرّمزيّة** (1850–1890). فيما تتفرّع الحقبة المذكورة أعلاه، أعني **الواقعيّة والوضعيّة**، إلى أنواع وتتفرّع الأنواع إلى كتّاب. هكذا تحتلّ الأنواع، إذن، كما قلت آنفاً، موقعاً «نقديّاً»؛ بمعنى أنّها تترتّب عن الكتّاب والحقب. وتعتبر، بالتّالي، **إيجابيّة وسلبيّة** في آنٍ واحد. وهذا هو ما يتسبّب في خلق نوع من الاختلال في بعض الكتب المدرسيّة: إذ يقسّم عمل كاتب ما إلى العديد من الأنواع الّتي مارسها بحيث يظهر عمل فيكتور هيغو في ثلاثة مواضع من الكتاب المدرسيّ، تبعاً للحديث عن الشّعر الرّومانسيّ والدّراما الرّومانسيّة والرّواية الرّومانسيّة والمذهب والنّقد الرومانسيّين.

لقد انطلقت أبحاث الشّكلانيّين الرّوس، في عشرينيّات القرن العشرين من **العمل [الأدبيّ]** بالتّحديد. ونحن نعلم موقفهم العدائيّ من التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ الذي اتّهموا كتّابه بالتّاريخانيّة البدائيّة وبالممارسة الصّحافيّة. وعندما تناول تينيانوف مسألة التّطوّر الأدبيّ فقد طرح مشكل الأنواع الأدبيّة باعتباره «المشكل الأكثر تعقيداً والأقلّ دراسة». وقد تولّد هذا المشكل عن تصوّر معيَّن للتّطوّر. «إنّ سمات النّوع ذاتها تتطور. ففي نسق سنوات العشرينيات حتى الأربعينيات كان النوعان، **السردي والحكائيّ**، يتحدّدان عبر سمات مختلفة عن سماتنا. ذلك ما يتّضح من خلال تسمياتهم. إنّنا نميلُ إلى تعيين الأنواع بناءً على **السّمات الثّانوية** وبناءً على الأبعاد بصفةٍ عامة» (تودوروف، 1965، ص127). ينبغي البحث، إذن، عن طرق أخرى لتحديد الأنواع، بالعُثور لها على سماتٍ أكثر نوعيّة. ويعارضُ الشّكلانيّون [الرّوس] المقاربة الموجّهة نحو تحديد وتصنيف الأنواع على نحو مجرّد بـ«مقاربة وصفيّة ستمكّن من تصنيف ذرائعيّ ونفعيّ، يُعنى فقط بتوزيع المادّة داخل الإطارات المحدّدة» (تودوروف، 1965، ص306). وهذا هو الموضوعُ الدّقيق للمنهج المسمّى «شكلانيّاً»، والّذي يتبنّى بعض المفاهيم النّظريّة **كالشّكل، والوظيفة، والنّسق، والمتوالية**. لم يعد الشّكلُ يَنْماز عن المحتوى، لم يعد مجرّد **وعاء**، بل غدا كلاًّ ديناميّاً وملموساً ذا محتوى في ذاته، ولم تعد مكوّناته «مرتبطة من خلال علامة مساواة أو زيادة، بل من خلال علامة ديناميّة من التّرابط والتّكامل» (تودوروف، 1965، ص64). من هنا ينشأُ مبدأُ الدّيناميّة المتطوّرة والمتغيّرة للشّكل الّذي يستتبِع، بناءً عليه، تطوّر العمل الأدبيّ نسقاً. والمراد

بالنّسق مجموع العناصر الّتي تشكّل كلاًّ معيّناً يتّصفُ بالاستقلاليّة والانسجام والثّبات. فالقول بثبات النّسق يعودُ إلى كون العمل لا يتغيّر. أمّا القولُ باستقلاليّته فيعودُ إلى اكتمال **العمل الأدبيّ**، وبالتّالي، في وسعه أن يدخل في علاقة مع أعمال أخرى. أمّا القول بانسجامه فلأنّ العناصر المكوِّنة لنسق العمل في إمكانها أن تدخل، أوّلاً، في علاقة مع بعضها الآخر، ومن ثَمّ تشكيل متواليات أدبيّة، وثانياً، أن تدخل في علاقة مع عناصر أنساق أخرى خارجة عن العمل، تشكّل متواليات غير أدبيّة أو شبه أدبيّة.

وتتعارضُ نظريّة «المتواليات» هذه مع **نظريّة الأنواع** *Théorie des genres*، الّتي تمتلكُ قيمةً تاريخيّة صرف، بفعل تجذّر الأنواع في تطوّر تعاقبيّ، تتوقّف عليه في تكوينها واشتغالها. أمّا **المتواليات** *Séries* فهي تتكوّن في ضوء متواليات أخرى، أدبيّة كانت أو غير أدبيّة. وبناءً عليه، فهي [المتواليات] تُحيل إلى خارج شخصيّة الأُناس ـ الكُتّاب، وبالتّالي فهي عناصرُ بيوغرافيّة وخارجة عن التّنظيم التّحقيبيّ لتاريخ الأدب. ولا يُحيل مفهوم الأنواع الأدبيّة، في معناه التّقليديّ، سوى على المتواليات الأدبيّة، إذا جاز لنا هنا استعمالُ مصطلح «المتواليات» وبالتّالي يجعلها منغلقةً على نفسها، في حين تُحيل المتواليات الأدبيّة، في نظريّة الشّكلانيّين [الرّوس]، على متواليات غير أدبيّة مع احتفاظها، في الوقت نفسه، باستقلاليّة وظيفتها الجماليّة، كما يلاحظ ذلك ياكبسون (ياكبسون، 1973، ص123). يقول تينيانوف: «إنّ دراسة الأنواع تبقى متعذِّرة خارجَ النّسقِ الّذي تكون فيه ومن خلاله مترابطة» (تودوروف، 1965، ص128).

ويعمدُ المنظّرون البنيويّون المحدثون، الّذين يدينون بالشّيء الكثير إلى الشّكلانيّين، إلى التّقليل أكثرَ من مفهوم الأنواع، أو بالأحرى، استعاضته بمفهوم آخر يشملها هو [مفهوم] **الشّعريّة**. ففي رأي تودوروف، يدلّ مصطلحُ **الشّعريّة** على «كلّ الأدب منظوماً كان أم غير منظوم» (تودوروف، 1968، ص20)، ممّا يعني وجود **شعريّة للسّرد**، و**شعريّة للنثر**، و**شعريّة للدّراما**، بل و**شعريّة للشّعر**، أي ما كان يسمّيه مايكل ديفرن بالشّعريـ(ـة) للتّمكّن من تمييزها أو تمييز الشّعر. ولا يعدو أن يكون تعيين النوع، في هذه الحالات، تسمية، وتظلّ الشّعريّة هي الأهمّ، أعني بما هي نظريّة الخطاب الخاصّ المتمثّل في الخطاب الأدبيّ، الّذي يُعتبرُ عملٌ أدبيٌّ

ما تجلّياً له. فمصطلح سرد، كمثال، يُلغي التّمييزات القائمة بين الأنواع المسلّم بها تقليديّاً. كتب بارت يقول في مقاله: «**التّحليل البنيويّ للسّرد**»(*): «السّرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخُرافيّة، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخُرافة، وفي الأُقصوصة والملحمة والتّاريخ والدّراما والملهاة والإيمائيّة واللوحة المرسومة والنّقش على الزّجاج والسّينما والشّريط الرّسوميّ والأحداث العاديّة والمحادثة» (بارت، 1977، ص7). وعلى هذا المستوى من وصف النّص الأدبيّ تنهارُ مقولات الأنواع: إذ من الممكن تقريب رواية من القرن العشرين، من جهة نظر وظيفتها، من قصيدة ملحميّة قديمة. وإذا ما اكتفينا بالتّحديدات الثّابتة للأنواع الّتي تستند على الدّالّ الواحد، فسوف يتعيّن علينا الرّبط بين الرّواية الحديثة وبين الرّواية الإغريقيّة، اللتين تمتلكان الشّكل نفسه، بمعنى أنّهما من [جنس] **النّثر**.

يمكنُ، إذن، للوصف البنيويّ للأعمال [الأدبيّة] أن يستغني عن مقولات الأنواع، وبشكل مؤكّد، عن الأنواع، وفق التّصوُّر القديم الّذي كان يستخلصها انطلاقاً من مفاهيم منطقيّة مجرّدة. وفضلاً عن ذلك، في رأي تودوروف، أيضاً: «هناك سعيٌ في الوقت الرّاهن إلى البحثِ عن وساطة بين المفهوم العامّ جدّاً للأدب وبين الموضوعات الخاصّة الّتي هي الأعمال الأدبيّة» (تودوروف، 1971، ص55-56). هذه الوساطة جاهزة: إنّها **الشّعريّة** *Poétique*، الّتي سيكونُ عليها، في رأي تودوروف دائماً: «**لا دراسة** الأشكال الأدبيّة الموجودة سلفاً، بل دراسة مجموع الأشكال الممكنة انطلاقاً من تلك الأعمال، أي ما **يمكن** أن يكون عليه الأدبُ وليس ما **هو عليه**» (تودوروف، 1971، ص46). وعلى أيّ حال، فإنّ

(*) ظهر هذا المقال للمرّة الأولى عام 1966 في دورية: (Communications). وتُرجم إلى اللغة العربيّة أربع مرّات، هي على التوالي:
- نزار صبري: **التّحليل البنيويّ للقصّة القصيرة** (1986).
- أنطوان أبو زيد: **مدخل إلى تحليل السّرد بنيويّاً** (1988)، سلسلة «زدني علماً».
- حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار: **مدخل إلى التّحليل البنيويّ للسّرد** (1988)، نشر بمجلّة **آفاق** المغربيّة، عدد خاصّ بـ«طرائق تحليل السّرد الأدبيّ»، ع8-9.
- نخلة فريفر: «مدخل إلى تحليل بنيويّ للقصص» (1989)، مجلّة **العرب والفكر العالمي**، ع9، 1990. [المترجم].

للشّعريّة تاريخها، شأنها شأن الأنواع. يقول تودوروف: «في وسعنا أن نميِّز مختلف حقب تاريخ الشّعريّة، تبعاً لانصرافِ اهتمام المختصّين المفصّل على هذا المظهر من العمل (الأدبيّ) أو ذاك (اللغويّ، التّركيبيّ، الدّلاليّ). وقد ظلّ المظهر التّركيبيّ أكثرَ المظاهر إهمالاً إلى أن أخضعه الشّكلانيّون الرّوس لفحص دقيق في العشرينيّات من (القرن العشرين). ومنذئذٍ أصبح هذا المظهرُ مدارَ اهتمامِ الباحثين، خُصوصاً منهم أولئك الّذين ندرجهم ضمن الاتّجاه **البنيويّ**» (تودوروف، 1968، ص31). ونعثرُ على خُلاصة هذا التّقريب بين هذين النّوعين من الأبحاث، **الشّكلانيّ والبنيويّ**، في عبارات جينيت التّالية: «**إنّ الموضوع التّاريخيّ في الأدب، أعني الموضوع الثّابت والمتغير ليس هو العمل وإنّما (. . .) هو الأشكال**» (جيرار جينيت، 1971، ص248). وداخل هذا الأفق النّظريّ الجديد ليست الأنواع التّقليديّة أشكالاً، بل هي وصف لمجموعة أعمال تعتبرُ مكاناً لتلك الأشكال. ويستنتجُ تودوروف: «علينا القول بأنّ عملاً معيّناً يبرزُ نوعاً ما، وليس أنّه موجود في ذلك العمل» (تودوروف، 1970، ص26).

تكمنُ صعوبة كلّ تحقيب في تجاوزه المستمّر وفي إمكانيّات تأويله. ففي دراسة له حول الرّمزية يندِّد هاسكل م. بلوخ (بلوخ، 1984، ص43-45) في البداية، بالخلط الحاصل بين المقاربات الوطنيّة والدّوليّة للحركة، والّتي تحول، بالضّبط، دون امتدادها الزّمنيّ. وتلك وجهة نظر م. ديكودين الّذي يحدِّد الرّمزيّة الفرنسيّة في عشر سنوات تقريباً (1889-1899). ويحاولُ بلوخ، مستلهماً آخر دراسات غويسيب بيرنارديلي (Giuseppe Bernardelli) (1978)، التّوفيق بين الاتّجاهين اللّذين ينظران إلى الرّمزيّة باعتبارها حدثاً تاريخيّاً (وبالتّالي قوميّاً) من جهةٍ، وباعتبارها خاصّية كونيّة للشّعر (وبالتّالي فوق ـ قوميّة) من جهةٍ ثانية. ويمكن للاتّجاهين معاً، في رأي بيرنارديلي وبلوخ، أن يتعايشا، لكن ـ وهذا ما نلاحظه أيضاً ـ هذا التّوفيق لا يحدِّد بدقّة الحقبة الّتي تمتلكُ، بفضل مظهرها الثّاني (الأسلوبيّ، الشّعريّ)، القُدرة على التّحوّل داخل حقب أخرى أو داخل خصائص ذات حقب مختلفة، سابقة أو لاحقة. بيد أنّه يجبُ على هذه الحقبة الرّمزيّة ذات العشر سنوات (1889 إلى 1899 أو 1898 في رأي المحقّبين المدقّقين) أن تمتلكَ أيضاً هذه الخصائص الأسلوبيّة والشّعريّة الّتي تساعدُ، في نظر مناصري الاتّجاه الآخر، على ترحال كاتب معيَّن داخل عصور أخرى. والحقيقة أنّ الرّمزيّة

والسّورياليّة (وكذا الحرفيّة والمستقبليّة) يطلق عليهما، بمحض الاتّفاق في بعض المؤلّفات: **حقبة حديثة**.

هكذا نعودُ مرّةً أخرى إلى التّقسيمات الكبرى: **نشأة، أوج، انحطاط**، حيث يمكن لكلّ مصطلح أن يتفرّع إلى: **بداية الأوج، الأوج، نهاية الأوج**. ذلك أنّ التّحقيب يقطّع التّاريخ إلى أقسام ينبغي أن تتشابكَ فيما بينها مع بقائها، في الوقت نفسه، مستقلّةً عن بعضها الآخر. إنّ هذا التّعارض، بالضّبط، هو الّذي يُرغِمُ المؤرّخين على كلّ هذه التّمثيلات التّنظيميّة الماكرة. بيد أنّ النّظام المفروض يبقى دائماً **مصطنعاً** وقابلاً للنّقاش. كتب دانييل روش يقول: «إنّ تاريخَ الكتب المدرسيّة الأدبيّة تاريخٌ تاريخيّ يسعى إلى مغامرة يائسة للدّمج التّسلسليّ الزّمنيّ المفروض. إنّ حصيلته هي منح قيمة كافية في غير محلّها للتّقسيمات التّقليديّة، في مجال تُظهر أبسط التّأمّلات أنّها غير ضروريّة» (روش، 1974، ص91).

III ـ من أجلِ تأويل (تقييم) التّاريخِ الأدبيّ

لم تكن رغبةُ مؤرّخي الأدب في استحداث مجموعة من القواعد التّقنيّة المضبوطة (لانسون) لدراسة الأدب عملاً اعتباطيّاً. لقد كان لديهم، إذن، هدفٌ أسمى وأنبل، إذ كانوا يرومون، بعد ذلك، تأويله. ذلك أنّ التّقنية لا يمكنها (لم يكن في إمكانها) أن توجد إلاّ لشيءٍ آخر يتجاوزها ويمنحها، في الوقت نفسه، دوراً معيّناً. والحالّ أنّ التّأويل يعني: تقديم دلالة واضحة لواقعة غامضة أو غير دالّة (شفّافة) في ذاتها. ولا يمكننا، في الواقع، أن نزعمَ أنّ الأدبَ واقعٌ واضحٌ بذاته: الشّيء الّذي يقتضي ضرورة تأويله. بيدَ أنّ التّأويل، وبالنّظر إلى تحديده نفسه، مغامرة يمكنها أن تسيرَ في جميع الاتّجاهات: الصّوفيّة، الرّوحانيّة، الباطنيّة، التّمثيليّة، الرّمزيّة. وسواء تعلّق الأمرُ بواقعة أو بنصّ ما، فإنّ الاعتباطيّة غالباً ما تهيمنُ على عمليّة التّوضيح تلك.

يترتّبُ عن ذلك أنّ التّأويل غالباً (إن لم يكن دائماً) ما يتلاءمُ مع **مُناورة** نسمّيها «أيديولوجية». غير أنّ الاستعمال يصبحُ، في التّاريخ الأدبيّ، على نحوٍ أدقّ «قيميّاً». والواقعُ أنّ التّدريس الأدبيّ يستعينُ بالكتب المدرسيّة، الّتي تعتبرُ أدوات لنقل المعرفة الأدبيّة. هذه الأدوات ليست خالصةً، إذ هي مُبَنْيَنَة من خلال خطاب

الكاتب الّذي يُشير إلى الغاية منها وإلى كيفيّة الاستعمال. ومن خلالِ هذه الأدوات تتكلّم المؤسّسة، صحبة مقاييسها في الانتقاء والحكم. وتكمنُ الغاية في تمييز آثار الخطاب ومكوّناته. وفرضيّة الانطلاق هي: أنّ الكتبَ المدرسيّة الّتي تبدو تقنيّة، محايدة، موضوعيّة، في ظاهرها، ليست **بريئة**. فحينما يسرد مؤلّف من مؤلّفي الكتب المدرسيّة حياة كاتب معيَّن ويصفُ أعماله ويموضعها ضمن منظورٍ جماليّ أو تاريخيّ، فإنّه يتحدّثُ عن مكان معيَّن، ويموضعُ نفسه بالقياس إلى إطار من المرجعيّات (الاجتماعيّة، الثّقافيّة، الفلسفيّة، الدّينية، السّياسيّة) يظهر ما بين السّطور أو بالأحرف الكاملة في نصّه. نحن، هنا، بالضّبط، أمام تعارض بين **السّرد** (وصف) وبين **الخطاب** بمفهومه عند بنفينيست(*). يمثّل السّرد التّلفظيّة في درجتها الصّفر. يتمّ كلّ شيء في السّرد كما لو أنّ هناك انعداماً للذّات المتكلّمة، وتبدو الأحداث وهي تروي عن نفسها بنفسها. تلك هي حالة هذا المقتطف حيث كتب مؤلِّف الكتاب المدرسيّ يقول: «في شهر كانون الثاني/يناير من سنة 1830 نشر ألفريد دو موسّيه ديوانه الشّعريّ الأوّل: **حكايات إسبانيّة وإيطاليّة**. وفي أواخر سنة 1830 عرض في الأوديون مسرحيّة نثريّة باءت بالفشل عنوانها: «**ليلة البندقيّة**»» (كاستكس وسورير، القرن التّاسع عشر، صII). أمّا الخطاب فإنّه، على النّقيض من ذلك، يتميّزُ بتلفّظيّة تعتبرُ فعلاً فرديّاً في استعمال اللغة وتفترضُ مخاطباً وسامعاً، فضلاً عن قُدرةِ المخاطب في التّأثير في المتخاطبين. لنأخذ هذا المثال المستلّ من كتاب **التّاريخ المصوّر للأدب الفرنسيّ** *Histoire illustrée de la littérature française* لمؤلّفه الأسقف جان كالفيه، حيث يدرس الكاتب أعمال القرن الثّامن عشر بالقياس إلى أعمال القرن السّابع عشر:

«لكنّ فنّ القرن الثّامن عشر لا يمكنه أن يحلّ بديلاً عن فنّ القرن السّابع عشر في تربية النّفس. إن معظمَ الأفكار الّتي يعبّر عنها هذا القرن هي تلك الّتي

(*) يحدّد بنفينيست الخطاب باعتباره «الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليّات وعمليّات اشتغاله في التّواصل»، أي ذلك الفعل (Acte) الحيويّ لإنتاج ملفوظ معيّن بواسطة متكلّم معيّن في مقام محدّد. وهذا الفعل هو عمليّة التلفّظ. ويقول في موضع آخر: الخطاب هو «كلّ تلفظ يفترضُ متكلّماً ومستمعاً، ولدى الأوّل هدف التّأثير في الثّاني بطريقةٍ ما». انظر:
- Benveniste E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, p.241-242.
[المترجم]. [سيصدر هذا الكتاب عن دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت].

تثير موجةً من الاستياء وتزرعُ بذورَ الشّقاق بين النّفوس. وليس بنشر عوامل الشّقاق والضّغينة نقومُ بتربية شعبٍ ما. ذلك أنّ أمهّات الأعمال في ذلك العصر (. . .) تشتملُ بين دفّتيها على صفحات مخلّة بالآداب أو إباحيّة أو مصطبغة بسخرية معيّنة. وليس من خلال فنّ موبوء نقوم بتربية شعبٍ ما. إنّ غالبيّة أمّهات الأعمال في القرن الثّامن عشر قد أُلّفت على نحو سيّئ؛ إنّها رائعةٌ بفضل مكانتها؛ وهي تسقطُ، بسبب هذه المكانة نفسها، في الرّداءة. لقد أذعن فولتير وديدرو وروسو للذّوق الفاسد، ولكي نقومَ بتربية شعب ما، يلزمنا فنّ معصومٌ من الخطأ» (ص434-435).

ومن الجليّ أنّ **أحداً ما** وراء هذه الملفوظات حيث تتراكمُ الافتراضات والمضمرات:

- ليس بنشر عوامل الشّقاق والضّغينة نقومُ بتربية شعبٍ ما؛
- ليس من خلال فنّ موبوء نقوم بتربيةٍ شعب ما. لكي نقوم بتربية شعب يلزمنا فنّ معصومٌ من الخطأ. وهي ملفوظات تُحيل على فضاءات قيميّة قابلة للتّحقّق: تربويّة، سياسيّة، جماليّة، والتي تمثّل علاقاتها، كما يؤسّسها النصّ، نسقاً من القيم.

وينبغي للكشف عن آثار **التّلفّظيّة** *Énonciation* والافتراضات والمُضمرات والضّمنّي في الخطاب، اللجوء إلى إجراءات تحليليّة. ففي خطاب الكتاب المدرسيّ توجد علاقةٌ ثابتةٌ وفعليّة بين **المعطى** وبين **المبنيّ**. وهي علاقة تُحيل على الماضي (المعطى) وعلى الحاضر (المبني). وكما تظهرُ هذه العلاقة في أصغر جزء من الخطاب، ألا وهو الجملة، فإنّها تظهرُ، كذلك، في أكبر جزء منه، سيكون، في حدّه الأقصى، المؤلّف برمّته. إنّ كلّ خطاب، وخصوصاً خطاب الكتاب المدرسيّ، مكوّن من ثوابت ومن متغيّرات شبيهة بمفهومي بارت: المخبرات *informants*. و**القرائن** *indices* (بارت، 1977، ص23-25). تحملُ **المخبرات (الثّوابت) معرفة جاهزة. فهي بمثابة معطيات خامّ، وخالصة، ودالّة، ومباشرة. وهي، في حالة السّرد**، بحسب بارت، ذات فعاليّة ضعيفة، وتساعدُ على إثبات صحّة الواقع أو الحقيقة وتعيين الموضوع أو الذّات السّرديّة وموضعتها في الزّمان و/أو المكان. وتتمثّل هذه المخبرات في نصّ كتاب مدرسيّ لتاريخ

الأدب، مثلاً، في كلّ المعطيات **البيوغرافيّة** الّتي لا تقبلُ الجدلَ (تاريخ ومكان النّشأة والوفاة، تاريخ نشر الأعمال، التّمثيل المشهديّ، الأحداث المرتبطة بالحياة. . . إلخ). وتعتبرُ هذه المعطيات **مؤكّدة**، وتُدخِل في حكم المؤكّد كلّ المعطيات الأخرى المسمّاة **متغيّرات** *Variantes* أو **قرائن**، بتعبير بارت(*). وتشتملُ **القرائن** على فاعليّة **فكّ الشّفرة**. وهي، دائماً، ذات دلالات ضمنيّة لا تُدرك فيها الدّلالة، إجمالاً، على الفور (أو لحظة القراءة الأولى)؛ بل تُدرك لاحقاً. وفي السّرد يتعيَّن، أحياناً، التّوغّل في مجرى القصّة قبل إدراك دلالة موضوع معيّن أو حالة من الحالات أو واقعة من الوقائع. وعلاوةً على ذلك، فإنّ القرائنَ ليست مشبعةً أبداً (كاملة) إلاّ في مستوى البّرنامج (السّردي) برمّته أو المسار الخطابيّ بأكمله. ومن ثمّ يتعيَّن فهرسة القرائن تبعاً لمحاور تسمحُ بدمجها. وتتمثّل القرائنُ في كتاب مدرسيّ لتاريخ الأدب في كلّ الوحدات الّتي ينبغي فكّ شفرتها لأنّها لا تمتلكُ، منذ الوهلة الأولى، وضع **المخبرات**، أي أنّها تحملُ في ذاتها دلالةً ضمنيّة. يتعلّق الأمرُ، إذن، بأن نأخذ بعين الاعتبار جميعَ الوحدات القرائنيّة للخطاب، الواحدة تلو الأخرى ومجتمعة، وفهرستها على محور محدّد في علاقات ثابتية (ثابتة تتوقّف عليها سلسلةٌ من المتغيّرات) أو علاقات متقايسة (ثابتة بدون متغيّرات) أو وفقاً لأيّ علاقة أخرى.

يُفضي بنا هذا المسلك إلى تأسيس خطابين داخل نصّ معيّن أسميهما:

(*) تعتبرُ المخبرات والقرائن عند بارت من صنف الوحدات السّرديّة الّتي تمكّن من توزيع الخطاب السّردي إلى عدد قليل من الأقسام. والوحدة السّردية تتألّف من كلّ مقطع من القصّة يقدّم نفسه تعبيراً عن تعالق ما. فالمخبرات معطيات خالصة ودالّة بشكل مباشر. وهي تقدّم للقارئ معرفةً جاهزة. من ذلك، مثلاً، العمر المحدَّد لشخصيّة ما. فالمخبرة تستخدمُ لتأصيل حقيقة المرجع وتجذير الحكاية في الواقع. إنّها بإيجاز حقائق لا يمكن الطّعن في صحّتها. أمّا القرائنُ فهي بمثابة علامات تُحيل على طبع أو شعورٍ معيّن أو مناخ أو جوّ (شبهة أو ارتياب مثلاً). ولها مدلولات ضمنيّة دائماً... بحيث «تستلزم نشاطاً تفسيريّاً لفكّ رموزها. فعلى القارئ أن يتعلّم كيفيةَ التعرّف على الطّبائع والأجواء». وسنرى كيف يستثمرُ موازان هذين المفهومين من خلال اقتراحه لمفهومي خطاب التّقرير (Hypodiscours) وخطاب التّأويل (Hyperdiscours) واللذين يماثلان على التّوالي مفهومي المخبرات والقرائن عند بارت. انظر:
بارت. ر: **التّحليل البنيويّ للسّرد** (مرجع مذكور) ص16–18 (التّرجمة المغربيّة). [المترجم].

خطاب التّقرير *Hypodiscours* و**خطاب التّأويل**(*) *hyperdiscours*. فكلّ الوحدات المنتمية إلى فئة المخبِرات تشكِّل **خطاب التّقرير** فيما ينتمي **خطاب التّأويل** إلى مجالِ الإيحاء، باعتباره مستوًى ثانياً للدّلالة. والتّمييز بين الخطابين تمييزٌ بين **المعطى** وبين **المبني**. لكن حتّى نتفادى التجزيء أو التّقسيم (الّذي بدا واضحاً جدّاً)، الذي قد ينطوي عليه هذان المصطلحان، فإنّني سأتحدّث، بصدد خطاب التّأويل، عن شكل من أشكال **التّوسيع** لخطاب التّقرير (وليس عن التّكرار أو التّرادف) الّذي تحدثه الوظيفة اللسانيّة الواصفة، تقريباً كما هو الشّأن في حال **التّحديد**. فالواقع أنّ التّحديد معادلةٌ للتّوسيع تضعُ معادلاً بين دلالة معيّنة ودلالة وحدة أصغر هي الاسم أو الكلمة. من ثمّ يتمّ العبورُ من البسيط إلى المعقّد، من المصطلح المقدّم في صورة كلمة إلى تفسيره المعادِل له داخل جملة أو مجموعة جمل. هذا باستثناء أنّه، في حالة **خطاب التّقرير** و**خطاب التّأويل**، لا يكون التّعادل مُلزِماً. فخطاب التّأويل غالباً ـ وفي معظم الأحيان ـ ما يكون توسيعاً لخطاب التّقرير. هذا التّوسيع ـ كما سبق أن أشرتُ ـ ليس من نمط التّعليق وإنّما هو من نمط شرح قائم على التّسلسل والتّرابط.

وتنهضُ قراءة النّص على معرفة كون **وحدات الخطاب** تمتلكُ قواعدَ خاصّة. إحدى هذه القواعد تتمثَّل، فيما يخصّ الخطاب الّذي يعنينا، في الحفاظ على ترتيب الوحدات (علم الصّرف)، فضلاً عن تعديل اشتغالها (التّركيب). وتحدث هذه التعديلات، بالضّبط، في المواضع الّتي يتمّ فيها انشطار الخطاب، أعني تلك المواضع الّتي ترتسمُ فيها القيودُ التّعبيريّة على مسار المحتويات: الشّيء الّذي يحدّد، إلى حدّ ما، أشكال التّنظيم الخاصّة بالنّص قيد الدّرس. ويبقى جرد هذه العلاقات أو هذه الانتقاءات هو ما يتعيَّن القيام به وتنظيمه. غير أنّه، في حالة

(*) ترجمنا (Hypodiscours) بخطاب التّقرير لأنّه يؤدّي، في نظرنا، ما يرمي إليه ك. موازان من المفهوم. فهذا الخطاب يقرّر حقائقَ لا تقبل الجدل (زمن ومكان الولادة مثلاً) في حين ترجمنا hyperdiscours بخطاب التّأويل، مادامت وظيفةُ هذا الخطاب، بحسب موازان دائماً، تشدّد على ذاتيّة المؤرّخ أو الكاتب وهي تتدخّل لبناء خطاب قابل لأن يعاد النّظر في مضمونه بالقبول أو الرفض. وكلمة التّأويل، هنا، ليست سوى وجهة النّظر الّتي يحملها المؤرّخ أو الكاتب تُجاه ما يسرده. [المترجم].

خطاب الكتاب المدرسيّ، فإنّني وضعتُ بشأنه لائحةً متطابقة مع بنيات مجرّدة ومع مواقع التّحوّلات المنطقيّة الدّلاليّة، ومع بنيات صيغيّة ومواقع التّحوّلات في وجهة النّظر والصّيغة والزّمن.

لنأخذ مثالاً للأسقف كالفيه مستلاً من بيوغرافيا راسين. ألاحظُ في هذا المثال جُملتين (مجموعتين من الجمل) يوجد بينهما فارق محسوس يولِّد خطابين متمايزين. «ولد راسين بفيرتي ـ ميلون في بلدة فالوا بتاريخ 21 كانون الأول/ ديسمبر عام 1639». بعض الكتب المدرسيّة الأخرى تحذفُ أو تزيدُ من بعض العناصر، الّتي تنطلقُ من «ولد راسين في عام 1639» حتّى «ولد راسين في ليلة 21 كانون الأوّل/ ديسمبر 1639». ومهما يكن فإنّ هذه الجملة تظلّ، بشكل أساسيّ، هي هي. يتعلّق الأمر بخطاب أساسيّ مكوَّن من عناصر ثابتة بأعداد كثيرة تزيدُ أو تقلّ. وينضافُ الخطاب الثّاني **الملحق** (غير المفروض) إلى الخطاب الأوّل. هذا الخطاب الثّاني لا يقدّم نفسه في صورة تعليق (ترادف، إطناب) بقدر ما يقدّمها في صورة تدخل على الخطاب الأساسيّ. وإليكم تتمّة جملة الأسقف كالفيه المستشهد بها أعلاه: «من المتعذّر القول بما يَدين به راسين إلى فيرتي وإلى فالوا». فهذه الزّيادة (السّلبيّة) للجملة السّابقة تعتبرُ بمثابة خطاب ثانٍ (أو خطاب ثانويّ) أسمّيه **خطاب التّأويل**، بالقياس إلى الخطاب الأوّل الّذي هو **خطاب التّقرير**. وهناك مثالٌ آخر عن هذين الخطابين. ودائماً بخصوص راسين عند الأسقف كالفيه: خطاب أ ـ **خطاب التّقرير**: «كان ابنا لجان راسين القيّم على مخزن الملح في هذه المدينة (أي فيرتي) وجانّ سكونين (Jeanne Sconin)». خطاب ب ـ **خطاب التّأويل**: «كان آل راسين دمثين، مهذّبين، خجولين، ورعين، فيما كان آل سكونين متوهّجين، شهوانيّين، مستبدّين. وقد اجتمعت هاتان النّزعتان المتعارضتان للسّلالتين في جان راسين وغالباً ما تتصارعان».

وسوف ينزعُ غياب الدّلائل بين الخطابين إلى فرض هيمنة الأثر الاستبداليّ لثوابت الخطاب التّقريري. ونتيجة لذلك هيمنة أثر **اللغة** على أثر **الكلام**(*). وتنتج

(*) التّقابل، هنا، بين اللسان والكلام يعود إلى دو سوسير. اللسان باعتباره «منظومة تختزن معيار تجلّيات اللغة كلّها» و«الموضوع المحدّد جيّداً في المجموع المتنافر من وقائع اللغة» وهو مؤسّسة مجتمعيّة لأنّه إنتاج مجتمعيّ مستقلّ عن الفرد. أمّا الكلام فهو التّحقّق الفرديّ =

الدّلاليّة عن **العرف المؤسّساتي** بدل **الإجراء التّلفظي**. ومع ذلك فإنّ لغياب الدّلائل أيضاً وظيفة المزج بين الخطابين، وذلك بتحويل ثابتة إلى قرينة والعكس، أي تحويل قرينة إلى ثابتة، أو بتعبير أفضل، إضفاء القيمة المسلَّم بها للثّابتة على القرينة. ذلك هو، بالضّبط، **تأثير** (Ethos) هذا الانشطار النّوعيّ للخطاب، بدل خَلْق علاقة تطابق بين عناصر غير متطابقة، بل متناقضة، وبالتّالي الرّبط بين مفهومين (دلاليّين ومنطقيّين أو غيرهما) متباينين ومتناقضين أو غير متماثلين. وهكذا فالقول بأن راسين ولد بفيرتي ـ ميلون هو شيء مسلَّم به؛ فيما القول بأنّه يمكن أن يكون لهذا المكان (أو كان له) تأثير في عبقريّته وفي عمله هو شيء آخر قابل للنّقاش تماماً. كما أنّ القول في موضع آخر عند الأسقف كالفيه بأن في والدي فولتير معابة من العيوب (الجسديّة، والأخلاقيّة) وأنّ لذلك تأثيره في مزاج الكاتب وكتابته أو أفكاره، فذلك يمثّل محتويين تُموضعهما التلفّظيةُ في حالة توازن أو تطابق منطقيّ. ويبلغ من قُوّة هذه **الاستراتيجيّة الخطابيّة** حدّاً يصبح فيه الأنا ـ الّذي يكاد يكون دائماً محذوفاً في الكتاب المدرسيّ ـ الهو الشّكليّ للملفوظ، مثلما يصبح ذات **التّلفّظية** نفسها، أي الذّات النّاطقة باسم فكرة مسلَّم بها. يكتب جان ديبوا (Jean Dubois): «إنّ الكتاب المدرسيّ، هو على نحوٍ ما، المثال النّموذجيّ للشّفافية القُصوى، مادام أن ذات التلفظيّة محذوفةً بطريقة ما، والّتي يُعهد بها إلى الهو الّذي يؤسّسه كلّ أستاذ وكلّ تلميذ» (جان ديبوا، 1969، ص106).

سوف تتجلّى الخطابيّة التّأويليّة بوصفها سرداً لعدد من الخطابات داخل النّصّ الواحد والتّأثيرات الّتي يحدثها. وفي وسعنا أن نربط الخطاب الأوّل (أ) بمفهوم **الاستبدال** والثّاني بمفهوم **المركب** (ب). سوف يؤول الخطاب (أ) الّذي يعرض الثّوابت إلى لائحة استبداليّة مطابقة للوحدات وفئات الوحدات، فيما سيتألّف الخطاب (ب) من متغيّرات ليست من نمط التّعليق، بل من نمط توسيع قائم على التّرابط، وإذن فهو من نمطٍ مركبي. إنّ تأثيرات هذه البنية الخطابيّة المزدوجة لمتعددة. فهي لا تسمح، مثلاً، بمضاعفة قدرات نقل المحتويات

= للغة على مستوى المجموعة اللغوية. فاللسان، إذن، يحتلّ كلّ ما هو ثابت وأساسيّ في اللغة، بينما يقوم الكلامُ على ما هو ثانويّ وعرضيّ ومتغيّر فيها. انظر:

- Saussure F. de (1972), *Cours de linguistique générale*, Paris, éd. Payot, p.33.

[المترجم].

فحسب؛ بل تسمحُ، أيضاً، بالرّفع أو التّقليل من قيمتها. ويُقدِّم الخطابان معاً في صورة بسيطة. وهذه **البساطة** تولّد قراءةً **غير نقديّة**، بسبب غياب العلامات الدّالّة على المُرور من خطابٍ إلى آخر. وينضاف إلى هذا، طبعاً، الوضعُ المؤسّسيّ للكتاب المدرسيّ. هذه الأداة الّتي تفرضُ سلطةً في حدّ ذاتها، والّتي يحال عليها كما لو أنّها كتابٌ مقدّس.

من الجملة (أو الجمل) يمكن المرور إلى الكتاب في مجموعه. وهو يتألّف من أقسام كبرى محدّدة، إجمالاً، من خلال القرون الّتي خُصِّصت لها مؤلّفات بكاملها في بعض المجموعات (كاستكس وسورير، لاغارد وميشار) وتُجزّأ فصول الأبواب (أو المؤلّفات) من خلال الحركات الأدبيّة أو الكتّاب أنفسهم. ويظهر الخطاب الأساسيّ والملحق، اللّذين وصفناهما على مستوى جمل البيوغرافيا، على صعيد المؤلَّف برمّته. ومن الممكن إعادة بنائه على النّحو التّالي:

الخطاب الأساسيّ: الكتاب المدرسيّ في تاريخ الأدب هو السّلسلة المنتظمة، في حقب، للحركات والكتّاب من البدايات حتّى أيامنا.

الخطاب الملحق: تاريخُ أدبنا هذا مرآةٌ لشعبنا ووطننا ومطامحنا (أو أي جُملة أخرى مماثلة).

وقد حُدِّد مؤلَّف الأسقف كالفيه، مثلاً، في التّمهيد باعتباره أداةً بيداغوجيّةً، عليها أن تعرِّف الطلبة «بالخطوط العريضة والوقائع الأساسيّة لتاريخ أدبنا» (كالفيه، 1920، ج I). هذا فيما يخصّ الماضي بوصفه **معطى** للمؤلَّف أو باعتباره خطاب تقرير. بيد أنّ الكاتب يوضحُ، في الحال، بأنّ الأمر يتعلّق «بكتاب في الثّقافة والتّربية الأخلاقيّة والدّينيّة». يقول: «علينا أن نُوضّع الأدب في سياق التّاريخ العامّ، واعتباره أسمى تعبير عن الرّوح الفرنسيّة، الّتي لم تتوقّف أبداً عن البحث عن التّعبير الأمثل عن أحلامها الإنسانيّة بسخاء» (ن.م. ، صIII). ينبغي، إذن، قراءة الكتاب في مجموعه، باعتباره نسقاً خطابيّاً ذا بُعدين: أحدهما استبداليّ، أي الحركات والحقب والكتّاب، باعتبارها تعاقباً زمنيّاً لفترات نسيج تاريخيّ عريض، والثّاني مركبي أي «إبراز الرّوح الفرنسيّة» أو التّعبير عن الفكر والعبقريّة الفرنسيّين، أعني كلّ ما يظلّ ضمنيّاً، في أغلب الأحيان، في الكتاب المدرسيّ؛ غير أنّ الاستراتيجيّة الخطابيّة، الموصوفة أعلاه، تفرضه فرضاً دون اللجوء إلى شيءٍ آخر.

ونكتشفُ، هنا بالذّات، سيرورةً خطابيّةً تتمثّلُ في الرّبط بين خطابين يضفي الأوّل منهما ـ المؤسَّس على معطيات لا يمكن الاعتراض عليها ـ (تاريخ ومكان النّشأة، الخطوط العريضة والوقائع الأساسيّة لتاريخ الأدب) على الثّاني (الإرث، الوراثة، تاريخ الأدب، التّاريخ القوميّ) طابعاً غير قابل للاعتراض كذلك. وهكذا تُصبح الوراثةُ مبدأً من مبادئ نقل الطّباع النّفسيّة (تقلّب، تمرّد) الّتي تتعارضُ مع قانون أخلاقيّ أو اجتماعيّ مسلَّم به. كما يقتضي ترابطُ الأدب/القوميّة أن يرمز الكتّاب إلى محاسن الأمّة ومساوئها، ويعرضون ما هو خُصوصيٌّ وأساسيّ فيها. وفي كلتا الحالتين يتعلّق الأمرُ بتأسيس **معيار** يتمّ انطلاقاً منه تنظيمُ التّاريخ ومنحه معنىً معيَّناً.

إنّ خطابَ التّقرير الخاصّ بجزء وبمجموع الكتاب المدرسيّ هو مجموع الملفوظات المنتجة من قبل السّارد ـ المتكلِّم حينما ينبِّهُ ويلاحظُ ويقدِّمُ ويعبِّرُ ويصفُ، لكنّ من غير أن يتدخّلَ مباشرةً في خطابه. ويتجلّى خطاب التّقرير على مستوى التّحليل المصغَّر والتّحليل المكبَّر في مجموع الثّوابت والملفوظات، حيث ينتفي أيّ تدخّل للمتلفظ في الملفوظات. فهو، تقريباً، شبيهٌ بالوصف في السّرد الّذي قال عنه بارت إنّه يضفي على التّخييل «أثراً واقعياً» فهو يوثّق الواقع ويُعيِّنه(*). لكنْ يندرُ أن يكتفي المتكلّم بالوقوف عند هذا الحدّ. فإذا كان يكتب فلأنّ له حول الذّوات المشتركة بين عديد من الأشخاص (كتّاب آخرين للكتب المدرسيّة نفسها) رؤًى خاصّة به، وكذلك (سواء أدرك ذلك أم لا) رؤى جماعة أو

(*) غيابُ الذّات المتكلّمة أو المخاطب على الصّعيد اللغويّ في الخطاب التّاريخيّ فكرةٌ استخلصها رولان بارت وهو يستقرئُ نماذجَ من التّواريخ الأدبيّة الفرنسيّة بصفةٍ خاصّة. وقد ربط بارت هذا الغياب بطموح مؤرّخ الأدب إلى الموضوعيّة والعلميّة المتوخّاة من الدّراسة التّاريخيّة للأدب. ويتماثلُ هذا مع ما يصنعه الرّوائي في مجال الأدب التّخيّليّ الّذي يُخفي من سرْده الفاعل، لكنّنا مع ذلك نلاحظُ إحلال ضمير «الجمع» محلّ الضّمائر الشّخصيّة الأخرى. فكأنّه يضعُ مسافةً بين ذاته وذات المتلقّي. هذه المساحة لها قوّة خطابيّة خاصّة وهي فرض الحقائق المعروضة. وهنا يُصبح التّاريخ أو النّص المعروض من وجهة التّاريخ حقيقةً علميّةً أو حقيقةً موضوعيّةً يتقبّلها القارئُ الّذي يعبِّرُ عن نفسه في الضّمير المعلن «نحن» أو يعتبر نفسه امتداداً لهذه الحقيقة التّاريخيّة.

- Barthes R. (1982), «Discours de l'histoire», in: *Le Français Aujourd'hui*, p.67.

[المترجم].

عدد معيَّن من أولئك القُرّاء وغيرهم. وعندما يتدخّل الأسقف كالفيه حول ثابتة مكان ولادة راسين لكي يقدّم بعضَ ما يدين به رجل المسرحِ إلى مكان الولادة هذا، فإنّه يُطلِقُ العنانَ للكلام على قاعدةٍ اجتماعيّة ترى أنّ كلّ شخص (أو امرأة) منتمٍ إلى بلد معيّن أو قرية أو مدينة، هو، بالتّالي، ضمن قاعدة انتماء معيّنة. وبناءً عليه، فإنّ المنفيّين عن طواعية والرّحّل والصّعاليك وغيرهم من الأشخاص الّذين لا انتماءَ لهم، أو أنّهم من كلّ الأمكنة، يوجدون خارج القاعدة، أي أنّهم منفيّون. وليس للهامشيّة داخل هذا المشهد الاجتماعيّ أي مكانة، وليس لها حقّ في الذّكر. وبما أنّ هذا القانونَ قد تمّ تعلُّمه في مرحلةٍ هامّة من الحياة وفي المدرسة الّتي تضعُ نُصْبَ عينيها إعدادَ **مواطنين صالحين** و**مسيحيّين صالحين** (وهذا ما تنِمّ عنه خطبُ تسليم الجوائز في نهاية السّنة الدّراسيّة) فإنّ له حظوظاً وافرةً في الاستمرار في أذهان الطلبة الّذين يصادفونه في الكتاب المدرسيّ.

تُعدّ البيوغرافيا الّتي استعنّا بها حتّى الآن جزءاً أساسيّاً من خطابِ الكتاب المدرسيّ. وليس **الخطاب البيوغرافيّ**، المقدَّم دائماً في صورة سرد، هو الخطاب الأوّل بالمعنى الفضائيّ وحده، أعني في مقدّمة الفصل؛ بل إنّه يحتلّ، علاوةً على ذلك، موقعاً استراتيجيّاً. وبما أنّ هذا الخطاب يتصدَّر دائماً الخطاب حول العمل فإنّه يتحوّلُ إلى السّبب الّذي يحدّدُ قراءةَ العمل، مبرِّراً، سلفاً، الآراءَ الّتي سنُبديها حوله. يحتلّ **خطابُ البيوغرافيا** مكانةَ الأصل، وبالتّالي مكانة البراءة. وهذا ما يجعلُ منه خطاباً **بريئاً**. إنّه يخلقُ الوهم بما يتبنّاه نقطة انطلاق موضوعيّ. فلا شيء **أصدقَ** من حياة؛ بل سوى السّرد المكتوب عنها. وهكذا تمهِّد بيوغرافيا فولتير في الكتاب المدرسيّ لكالفيه، للحكم على أعماله.

«ولد فرانسوا ـ ماري أَرْوِوي الّذي كان عليه أن يحمل عام 1718 اسم فولتير، في باريس عام 1694 من أبٍ متيقّظ وعمليّ وأمّ مستهترة». وإذا ما صدَّقنا الباقي من البيوغرافيا فإنّ هاتين [الخِصّيصتين] **الوراثيّتين** ستلاحقان فولتير طوال حياته كلّها. وتذكّرنا الجملتان التّاليتان بما يلي:

أ) دراساته بالمعهد الملكيّ في كْليرمون تحت إشراف اليسوعيّين «الّذين منحوه ذوق الفنّ الكلاسيكيّ والأسلوب البارع»، وتلك استمراريّة الوراثة الأبويّة **(متيقّظ وعمليّ)**.

ب) وُلوجه «**منتدى نينون دو لينكْلوس الإباحيّ حيث صاحَبَ الشّعراءَ الإباحيّين**». وهي استمراريّة لوراثة الأُمومة (**استهتار**).

وتمدِّد الجملة التّالية، مع انعكاساتها في الجمل اللاحقة، من هذا الإطار الثُّنائيّ الأوّل: «وضعه أبوه الّذي ضاق ذرعاً من شَطَط سلوكاته لدى المحامي آلان الوكيل على الدّير. وهناك تعلَّم قليلاً فنّ المماحكة وخاصّة فنّ المضاربة وربح المال».

أفلح الأب (مؤقّتاً) في إدخال ابنه إلى «عالمه» «لكن («لكن» هذه الّتي **أشدّد** عليها تبيِّن عودة وراثة الأم) اهتمامه انصرف بخاصّة إلى الشّعر وأطلق العنانَ لأبياتٍ من الشّعر كلَّفته النّزول ضيفاً لبضعة أسابيع على سجن الباستيل».

من جهةٍ أولى، هناك فطنة وتبصُّر وحكمة، وهي كلّها من الاستلهام أو الوراثة الأبويّة: ذهن متيقّظ وحسّ عمليّ وفنّ المضاربة، وربح المال، الذي يُتَرجَم إلى فنّ من خلال ذوق كلاسيكيّ وأسلوب مبتكر؛ ومن جهةٍ ثانيةٍ، هناك استهتارٌ وميلٌ إلى الإباحيّة والوقاحة والوراثة الأموميّة، الّتي تتجلّى في أبيات شعريّة وأخرى مماثلة. وهكذا يتحدّد «**الفولتيران**» ويؤطِّران سلفاً: الإنسان والكاتب **المزدوج** (ازدواجيّة)، المقنَّع والمكشوف، في تناقض مستمرّ. وفي نهايةِ الفصل سيتمّ الحكم على عمل فولتير الّذي رُسمت ملامحه في البداية انطلاقاً من هذه الصّورة الأولى. ويستندُ الأسقف كالفيه إلى لانسون للفصل بين ما «تبقّى» وما «لم يتبقّ» من فولتير:

ما لم يتبقّ: علمه وأفكاره المتجاوزة، ومزاجه المحكوم عليه نهائيّاً.

ما تبقّى: لغته (**الفرنسيّة للغاية**) وأسلوبه (**بوضوحه المدهش**) وسياق جملته (**بروحها الفرنسيّة جدّاً**).

إنّ الأثرَ القيمي للكتاب المدرسيّ لأكثر فعاليّة إلى درجة يبقى فيها ضمنيّاً. يُنظر إلى المعرفة الأدبيّة، هنا، باعتبارها الأفضل بين كلّ ما أمكن أن يُحتفظَ به في التّاريخ. والحال أنّ هذا **الأفضل**، المحدود دائماً، رغم امتداده (إذا ما احتكمنا إلى ضخامة مجلّدات التّاريخ والأدب) هو **قيمةٌ مضافةٌ**. إذ لم يسبق أبداً للكتب المدرسيّة أن أبانت أو برَّرَتْ، مثلاً، مقاييس اختيار الكتّاب والمؤلّفات، ناهيك

أيضاً عن التّقسيم إلى حقبٍ أو كذا نمط التّقديم والتّحليل. **فمقاييس الانتخاب** *Critères de Sélection* تكونُ سابقةً على الخطاب، ومن ثمّ فهي مشيدة، مقدّماً، على **قيم** تظلّ مجهولة. وحينما تشتغلُ هذه المعايير على انتخاب مادّة الكتاب المدرسيّ فهي لا تظهرُ إلاّ في آثارها التّثمينيّة لهذه المادّة. وتبقى دائماً غير قابلة للنّقاش، لأنّها تفتقرُ إلى مرجعيّة وغير مصرَّح بها. فلماذا كان بيفون(*) دائماً، مصنَّفاً في عداد تاريخ الأدب؟ ولماذا كان له الحقّ في حيِّز أكبر من الحيِّز المخصّص للوترياموِن، حين يظهرُ هذا الأخير في الكتاب المدرسيّ؟ السّبب أنّ لوتريامون لم يوجد، بعد، في نظر لاغارد وميشار (**القرن التّاسع عشر**). إنّ ما يطرحه الكتاب المدرسيّ جانباً، في هذه الحالة الأخيرة، ليوجَد داخل هذا الفعل المجرّد من أيّ قيمة والمختزَل في **التّفاهة**.

يُظهر التّحليلُ الخطابيّ للكتاب المدرسيّ بأنّ **الأدبَ** المتحدَّث عنه لا يكمن في **الأدبيّة** كما كان يقول بذلك الشّكلانيّون [الرّوس]؛ بل في **مزاياه**، مثل ما أمكن لروبير موزي التّحدّث عن **رجل دون مزايا**، ممّا يفترض أيضاً نقيضَه، أي **رجل ذو مزايا**. فالأدبُ ثمرةٌ من ثمراتِ علم القيم يأخذُ شكل وصورة نسق من القيم. من المؤكّد أنّها قيمٌ جماليّةٌ لكنّها كذلك، وبصفةٍ خاصّة، قيم من أنواع مختلفة: دينيّة وأخلاقيّة وفلسفيّة ونفسيّة واجتماعيّة وغيرها. ومن خلال هذه الأنماط في تقديم المعرفة تقطِّع الكتب المدرسيّة التشكّلات الخطابيّة، وترسمُ مسارات تربويّة تتيحُ تجميعها في **حقول**. ولا تكون التّقاربات/التّعارضات بين كاتب وآخر وبين دار نشر وأخرى وبين تعليم خاصّ وتعليم عموميّ، بل بين ملفوظات تكون، حينئذٍ، إمّا مسهبة أو متنافرة إلاّ وجهاً من وجوه تقديم تلك المعرفة ويشير تصنيف الكتب المدرسيّة، على المستوى التّعاقبي، إلى انتقال المعنى من ملفوظات إلى أخرى وأن تفسيره لا يتمّ إلاّ بناءً على المكانة الّتي يحتلّها الكتابُ المدرسيُّ داخل الحقل.

كما تقتضي وضعيّة الكتاب المدرسيّ هذه، بالقياس إلى وضعيّات أخرى، تملّكاً للمعرفة. إنّ مؤلّف الكتاب المدرسيّ يعلمُ أشياء كثيرة إلى درجة يعجزُ فيها

(*) بيفون (1707–1788) من أنصار المذهب الطّبيعيّ الفرنسيّ. من مؤلّفاته: **التّاريخ الطّبيعي ومراحل الطّبيعة**. صاحب القولة الشّهيرة: «الأسلوب هو الشّخص نفسه». [المترجم].

أبداً عن قول كلّ شيء. ينتجُ عن هذا، إذن، أن ليس في وسعه أن يقولَ إلاّ ما هو أساسيّ، فيما يصيرُ الباقي أموراً تافهة. وبذلك يُعطي الكتاب المدرسيّ معنًى وشكلاً لموضوعيّة **معرفة محدودة** حول الأثر الأدبيّ والكاتب أو حول الأدب. وإذا أضفنا إلى ذلك أنّ كثيراً من الكتب المدرسيّة توهمُ أو تؤكّد أنّها **مكتفية ذاتياً** (الكتاب الفريد للاغارد وميشار) وبالتّالي يكادُ يكون من غير الضّروري قراءة الكتب، فإنّنا ننتهي إلى معرفة، ليست محدودةً فحسب؛ بل معرفة غير مراقبة ولا ممحّصة. وإنّ **سلطة** الكتاب لتنجم، بالضّبط، عن هذا التّملّك الخاصّ للمعرفة كلّها، لكنّها موقوفة على الأعمال والكتّاب وعلى **المعنى** الّذي ينبغي منحه لهما أو للأدب. وهذا المعنى، كما هو بديهيّ منذ الآن، هو معنى **نوعيّ**.

IV ـ حقولُ مؤلّفاتِ التّاريخِ الأدبيّ

إنّنا ننظرُ إلى مؤلّفات تاريخ الأدب بوصفها مجموعاً ينبغي الكشفُ عن بنياته. نقطةُ الانطلاق هي: لا يجب علينا أن ننظرَ إلى هذه المؤلّفات في معزل عن بعضها بعضاً؛ بل يجب أن ننظر إلى كلّ منها باعتباره جزءًا لا يتجزّأُ من مجموع ما نسمّيه **حقلاً**.

1 ـ تشتغلُ تواريخُ الأدب أو الكتب المدرسيّة للتّاريخ الأدبيّ المخصّصة لدراسة الأدب منذ الأصول «حتّى أيامنا» في زمن وفضاء مشتركين. إنّها ليست وحدات متجاوزة؛ بل إنّها تشكّل مجموعاً من الممكن محاولة دراسة خصائصه.

2 ـ تُستمدّ هذه الخصائصُ من السّيرورات الاختلافيّة الّتي تحدثُ داخل هذا المجموع، ممّا يقتضي أن لا تكون الاختلافات ثانويّة بالقياس إلى وحدات مؤسّسة سلفاً، بل إنّ هذه الاختلافات هي الّتي تؤسّس الوحدات ذاتها.

3 ـ يمكن **للمجموع** المتحدّث عنه أن يتحدّد بوصفه **حقلاً** له مميّزاته الخاصّة. فالوحدات داخله تكون في تنافس مع بعضها الآخر؛ وكلّ وحدة تسعى إلى طمس الوحدات الأخرى. إنّ كلّ وحدة، داخل الحقل، مهدّدة بالطّمس. تتمثّل إحدى وسائل الطّمس في خلق سماتٍ مميّزة. وينزعُ هذا **الوسم** إلى صهر باقي وحدات الحقل داخل عمق متشابه. ويعتبر البحث عن الاستثنائية الشّكل الأوّل ـ الأكثر إجمالاً ـ لهذا الصّراع من أجل الاختلاف.

4 ـ ويمكننا، انطلاقاً من هذه المعطيات، أن نحصرَ، على صعيد الشّكل (وكذلك على صعيد المحتوى، انظر: 5)، سيرورات متواصلة من الاختلافات كالحجم والتّصاوير وترتيب الفصول وعنونة المقتطفات والخُطاطات وتركيب «الصّفحات» (نصوص التّقديم، الملاحظات، الأسئلة) وموضوعات التّمرين الّتي تتوسّل بالنّصّ كوسيلةٍ للفهم، وغالباً ما يؤدّي ظهور اختلاف أو عدد من الاختلافات في سلسلة معيَّنة إلى استثمار خاصّ لها في ناحية الحقل الّذي ظهرت فيه. وهذا يفسح المجال إلى انسحابات من الحقل، حينما تُضفي وحدة ما على نفسها سمةً مميّزة تعزلها عن باقي الوحدات الأخرى، لكن، في مقابل ذلك، تنزعُ الوحدات الأخرى إلى الانضمام إلى هذا الاختلاف (الاختلافات) لكي تستفيدَ منه (منها). هذا الانضمام للوحدات إلى الاختلاف يؤدّي إلى غَمْر وإغراق حقل الوحدة من جديد، وهو الّذي كان قد انفصل عنها. وسوف يتيحُ نظاما الانسحاب والانضمام هذان تحقيباً معيّناً للظّاهرة أو للسّلسلة.

5 ـ يعملُ نظامُ **الاختلافية** *Différenciations* هذا نفسه على تنشيط الحقل على مستوى محتوى المؤلّفات. فليست المحتويات مجرّد وحدات جامدة يلاحظ الباحث «بعد ذلك» الاختلافات فيما بينها. إنّ كلّ محتوى يأخذُ في اعتباره احتماليّة المحتويات الأخرى (كلّ مؤلّف للكتاب المدرسيّ يحتوي كلّ المؤلّفين الآخرين، مثلما يحتوي «**الأنا**» في ذاته شركاءه. وبتعبيرٍ أفضل، فإنه لا وجود لـ«**أنا**» أصلي في تكوُّن هذه المؤلّفات كما هو الشّأن في تكوُّن الوحدات). يتعلّق الأمر بنسيجٍ من التّعالقات، الّتي تكتسبُ فيها الوحدات أصالتها كاختلاف بالقياس إلى جميع الوحدات الأخرى.

6 ـ يعملُ **نسقُ التّقابل** *opposition* هذا، تقريباً، كما تعملُ التّقابلات اللسانيّة. فهي (التّقابلات) لا تتطوّر في الزّمن باعتبارها لعبة أسئلة وأجوبة. ثمّة تقابل كلّما انطبق الخطاب (المتضمّن في الكتاب المدرسيّ) على عدد معيَّن من الخطابات الأخرى. وكلّ خطاب من هذه الخطابات يمكن أن يُتناول باعتباره متغيِّرة لكلّ خطاب من الخطابات الأخرى. وليست هذه المتغيّرات، بخلاف ما يحدث في اللغة، افتراضيّة فحسب، مادامت موجودة في صورة جميع الكتب المدرسيّة الأخرى (أو خطاب الكتب المدرسيّة) المنطبقة. ومع ذلك فليس لهذه المتغيّرات دائماً وجود واقعيّ بالنّسبة لقارئ تلك الكتب المدرسيّة. ولاكتشاف

الاختلافات القائمة بين هذه الخطابات ينبغي عدم احتلال مكانة داخل الحقل وإنّما تناول **الحقل** باعتباره **موضوعاً**.

7 ـ وتتموضعُ **متغيرات الخطاب** *Variantes du discours* على مستويات متعدّدة من **الرّسالة** الّتي يفصلها الخطابُ ويوسّعها ويطوّرها جدليّاً. إنّ كلّ خطاب من خطابات الكتب المدرسيّة للتّاريخ الأدبيّ لينهض على بلاغة معيّنة (تلك البلاغة الّتي بيّن جينيت تطوّرها في القرنين التّاسع عشر والعشرين) أو على استخدام بلاغيّ ينقلُ قوالب أيديولوجيّة وأخلاقيّة وجماليّة. ويتجلّى أحد أوجه هذا الخطاب حول الأدب في هذه العلاقة الجدليّة **للتحوّل** أو **التّطوّر** الّتي تنطلقُ ممّا هو **أدنى** (تبعاً للمظاهر المختلفة الفيزيائيّة، الأخلاقيّة، الماديّة، الفكريّة، الرّوحية) نحو ما هو **أعلى**، أي انطلاقاً ممّا هو **تاريخيّ** نحو ما هو **سرمديّ**. وهنا تطفحُ التّقابلات الثّنائيّة وتتطابقُ مع نموذج لاكتساب المعارف والتّكوين الأخلاقيّ: **الخير/ الشّر**؛ **الطيّب/ الخبيث**؛ **المادّي/ الرّوحي**؛ **الخارجيّ/ الدّاخليّ**؛ **الواقع/ الحقيقة**؛ **الحياة/ الخلود**؛ **الخاصّ/ الكونيّ**؛ **المتعدّد/ الواحد**. . . إلخ. فالأمر يتعلّق إمّا بتشاكلات استعاريّة أو بمقولات متعارضة تشملُ تقريباً كلّ المتغيّرات الخاصّة بهذا الخطاب حول الأعمال الأدبيّة والكتّاب.

8 ـ نخلصُ ممّا سبق إلى النّتائج التّالية: يتميّزُ هذا النّمط من التّحليل **بالبحث عن المتغيّرات** (متغيّرات الشّكل والمحتوى). وهو نمط يعتبرُ شكلاً من أشكال البنيويّة كما أشار إلى ذلك جان بويّون (Jean Pouillon) في مقاله «قضايا البنيويّة» (1966) والّذي يميّزه عن **النّمذجة** *typologie*. إنّ **الحقل**، المتحدّث عنه أعلاه، مرادفٌ **للبنيات**، أعني أنّه مرادفٌ «للعلاقات الّتي تُضفي على الكلمات الّتي توحّد بينها قيمة «موقعيّة» داخل مجموع منظّم» (م. ن. ، ص775). من ثمّ نطرحُ جانباً تلك النّمذجة البسيطة الّتي تجمعُ الأعمال وفقاً لعلاقات التّشابه والسّمات المشتركة، وذلك لحساب ما يُسمّى **بالاختلاف الدّلاليّ**، أعني ما يُميّز تلك الأعمال (بنيات داخليّة وخارجيّة: الخطاب، المحتوى، الشّكل) وسماتها المميّزة الملائمة الّتي بفضلها يبدع عمل أدبيّ في حقل معيّن ويأتي بما افتقدته الأعمال السّابقة الّتي ينضمّ إليها.

يستلهم هذا التّحليل من الفكرة القائلة بإمكانيّة إيجاد نظام ما وراء سلسلة

مؤلّفات تاريخ الأدب في الزّمن، وكذلك بين وفرة المؤلّفات في فضاء مكانيّ، وبأنّ لهذا النّظام أوفر الحظوظ لأن يُكتشف من خلال تحليل محتوى وشكل تلك المؤلّفات بدل استقصاء يتموضعُ فيما قبل أو ما وراء ذلك المحتوى أو تلك الأشكال (مثال: تحليل محض تطوّريّ، تاريخيّ، أيديولوجيّ. . . إلخ). وبمجرّد ما إن نتعرّف على الأنساق فإنَّ في مُكنة العلاقات مع ما قبل المؤلَّف وما بعده أن تفتحَ آفاقاً جديدةً للبحث. ونحن إذ نعيدُ تناول مصطلح **الحقل**، كنّا نرومُ البرهنةَ على أنّ الكتبَ المدرسيّة لا تمثّلُ جواهرَ مستقلّةً وجامدةً؛ بل إنّ هويّتها مقدّمة من خلال مكانتها داخل سياق مكانيّ وزمانيّ مشترك نسمّيه **حقلاً**.

9 ـ إنّ نظرةً شاملةً إلى المؤلّفات المنشورة منذ 1800، وبالنّظر إليها في حدّ ذاتها، تمكّن من تحديد يشملُ ستّة حقول. وسيسمحُ التّحليلُ المفصّل بفحص صلاحيّة التّجميع. بيد أنّه من الممكن، من الآن، تقديم بعض الملامح العامّة عن كلّ حقل من هذه الحقول.

الحقلُ الأوّل

بالقياس إلى [كتب] **الخزانات** «*Bibliothèques*» وباقي المؤلّفات البيبليوغرافيّة للقرن الثّامن عشر، بل وحتى إذا أخذنا في الاعتبار مؤلّفات نهاية القرن نصف ـ النّقديّة ونصف ـ التّاريخيّة كمذكرات **الأدب لمرمونتيل**(*) أو **القرون الثّلاثة للأدب الفرنسيّ** للقسّ ساباتيه دو كاستر الّذي يتّخذُ شكل لوحة بانوراميّة، فإنّ كتاب **المعهد أو درس الأدب القديم والحديث** لِلاهارب (1804) يبدو، بوضوحٍ، مؤلَّفاً يفتحُ عهداً (مجالاً) نسمّيه **حقلاً**. ذلك أنّ بنية هذا **المؤلَّف** نفسها سوف يعادُ تناولُها من قبل العديد من الكتّاب طوال القرن التّاسع عشر: فيلمان، لومرسييه، سان مارك جيراردان، القسّ داسانس (Dassance)، غريزر وغيرهم. إنّ **درس الأدب** الّذي كان كتاب **المعهد** لِلاهارب أوّل نموذج عنه، هو خطابٌ، بالمعنى البلاغيّ للكلمة ودرسٌ تعليميٌّ يسهمُ في الفصاحة الأكاديميّة، بفضل تركيباته التّاريخيّة الكبرى أو بفضل عباراته اللمّاعة أو المؤثّرة جِدّاً. إنّه مؤلَّف من مؤلّفات

(*) مرمونتيل (1723–1799) كاتب فرنسيّ، من مؤلّفاته: **الحكايات الأخلاقيّة والمذكّرات**. [المترجم].

العهد الملكيّ القديم من خلال ما يحمله من قيم ما قبل الثّورة: **الشّرف، الكرامة، الأخلاق، العقل، التّدبير**. وهي القيم الّتي يربطها الكاتب، على نحو طبيعيّ جدّاً، بالأمّة المجسّدة في طبقته الحاكمة. ومع ذلك يتموضعُ المؤلّف ما بين عهد النّبلاء والعهد الملكيّ، ما بين العهدين البورجوازيّ والجمهوريّ. وتوجد ظاهرة المابين هذه والفراغ في تضاعيف بنيات الكتاب، حيث تقدّم النّظريّات السّريعة، المقسّمة مسبقاً إلى أنواع وأعمال أدبيّة، فجوات فاغرة موازية لقرون من التّاريخ الغائب.

الحقلُ الثّاني

ينفصلُ **تاريخُ الأدب الفرنسيّ** لديزيريه نيزار الّذي يفتتحُ **حقلاً** جديداً عن ذلك الدّرس التّعليميّ ذي التّقسيمات الكبرى المتسلسلة زمنيّاً، لكنّ المفتقِد لأيّ تمفصل تاريخيّ حقيقيّ. فعلى النّقيض من لاهارب يتغاضى نيزار عن الأدب القديم ليهتمّ بالأدب الفرنسيّ ليس إلاّ. ولم يكن ذلك شيئاً جديداً في تلك الفترة (1840)، بيد أنّه كان يتطلّبُ شيئاً من الجُرأة. كما أنّ التّنظيم القائم على حقب محدّدة ومبرَّرة منطقيّاً لا يتمّ دون تمييز الكتاب بالقياس إلى المؤلّفات السّابقة عليه أو المنافسة له. فقبل برونتيير استهلّ نيزار **تاريخَ الأدب الفرنسيّ** بكليمان مارو، الشّيء الّذي ينمّ أيضاً، عن وجود تحيّز ما. ولئن كانت التّقسيمات التّاريخيّة تجعلُ من تجميعِ الأعمال والكتّاب شيئاً ممكناً، فإنّها لا تفسّر كلّ شيء. إنّ البحثَ عن الأسباب والتّأثيرات، خاصّة انطلاقاً من مسلّمة **الأدب** و**المجتمع** هي الّتي تمكّن المؤرّخ من موضعة تلك التّجميعات وتفسيرها بصفةٍ خاصّة. هنا ننتقلُ، إذن، من الأدب بصفةٍ عامّة، الّذي يهتمّ به لاهارب إلى تاريخ نوع معيَّن، وعصر، وحركة، يخضع للظّروف والوسطِ والفترة. وإنّ كلاّ من برونتيير وتين ليرتسمان، مسبقاً، في مؤلَّف نيزار.

الحقلُ الثّالث

لا أحد يشكّ في أن غوستاف لانسون هو الّذي افتتح حقلاً جديداً بفضل كتابه **تاريخ الأدب الفرنسيّ (1894)**. يربطُ المؤلِّف بين التّعليمين العالي والثّانويّ في فترة، بالضّبط، سعت فيها الاتّجاهات نحو التّمييز بين المستويين. آنذاك سيضعُ الجامعيّون وأساتذة الجامعات والأكاديميّات كتبهم المدرسيّة لفائدة الطلبة

والطالبات الثّانويّين: برونتيير (1897)، فاغيه (1900)، دوميك (1900)، كلاروتي (1910). إنّها كتبٌ ذاتُ استلهام **علميّ**. وهي، علاوةً على ذلك، وهذا التباس آخر، موجَّهة إلى الجمهور الواسع، أي ذلك الّذي يقرأُ الأعمالَ الكبرى أو قابل لأن يقرأها، إذا ما علَّمناه تذوّقها. وتُشير وفرةُ الكتب المدرسيّة إلى وجود طلب عامّ وخاصّ أو متخصّص، وهذا الطلبُ الأخيرُ هو الّذي يفسحُ المجال لحقل آخر.

الحقلُ الرّابع

لئن كان من الضّروريّ وضع كتب مدرسيّة للتّعليم الثّانويّ وحتّى الإعداديّ، فينبغي، علاوةً على ذلك، التكيُّف مع نوع المستعملين لهذه الكتب، أي مع التّلاميذ الأقلّ احتكاكاً بالتّاريخ العامّ والحضارة والتّيّارات الفكريّة. من ثمّ، وللسّبب نفسه، ستغيّر المؤلّفات من ملمحها. إنّ ما يميِّز هذه المؤلّفات، أوّلاً وقبل كلّ شيء، هو **تزيينها بالصّور**. في مقدّمة هذه الكتب نجد كتاب **التّاريخ المصوَّر للأدب الفرنسيّ** لمؤلّفيه أبري وأوديك وكروزي، الّذي افتتح هذا الحقل عام 1912. يليه مباشرةً كتاب دو غرانج **التّاريخ المصوّر للأدب الفرنسيّ** (1914) الّذي لم تكن طبعته السّابقة لعام 1910 مصوَّرة. ويساعدُ هذا المثال، مسبقاً، على فحص فرضيّة الحقل الّذي يفتتحه كتابٌ مدرسيٌّ معيَّنٌ ويباشره اللاحقون من خلال تملُّكهم لسماتِ الحقل المميّزة. ويندرجُ كتاب الأسقف جان كالفيه **الكتاب المدرسيّ المصوَّر** كذلك داخل هذا الحقل، وإنْ بدا أنّه حظي بالتّألّق نفسه، إن لم يكن أكثر من ذلك الّذي حظيت به باقي الكتب المدرسيّة الأخرى.

الحقلُ الخامس

من ثم سيشكِّل **التّزيين بالصّور** (illustration) جزءاً لا يتجزّأ من كلّ الكتب المدرسيّة. وهناك، علاوةً على ذلك، خصائصُ أخرى ينمازُ من خلالها كتاب مدرسيّ عن باقي الكتب الأخرى. **فمختصر الدّراسات الأدبيّة** لبيير ج. كاستكس وبول سورير يتميّز بتمثيلاته البيانيّة للأعمال [الأدبيّة] وبيوغرافيا الكتّاب الّتي تثيرُ انتباهَ القارئ منذ أوّل وهلة، خُصوصاً ذلك السّهم العريض الّذي يمثّل حياة كاتب

معيَّن، حيث يُشار في صورةٍ مائلة إلى الفترات الهامّة (أو الحاسمة) من حياته وإلى عناوين أعماله. يتعلّق الأمرُ **بعرض بصريّ** (visualisation) **للأدب**، وبترسيمةٍ سيكونُ النّموذج الأمثل لها كتاب **فرنسا وأدبها** (1953) لبيير بورنيك (Pierre Borrnecque) الّذي يعدّ كتابَ ترسيماتٍ محضاً؛ فيما سيجدُ كتاب **مختصر الدّراسات الأدبيّة** جيله اللاحق في كتب **دليل الطّالب** في الأدب (كتب لبوفيي وجوردا ولِلانغْلوا وماروي (Mareuil)) أو كذلك في كتاب **الإنشاء الأدبيّ** لشاسان وسِنَنْجِرْ. وهناك تجديدٌ آخر يتمثّلُ **في المنتخبات** الّتي كانت، حتّى ذلك الوقت، ترافق الكتاب المدرسيّ في صورة كتاب، والّتي اختزلت إلى نصّ واحد مدمَج داخل عرض الكتاب المدرسيّ ومفسّرة جزئيّاً أو كلّيّاً (تفسير محرَّر وفق قواعد تفسير النّصوص الأدبيّة والّتي تصبحُ نموذجاً لها). من ثمّ غدا [النّصّ] المنتخب لا نصّاً ملازماً أو توضيحيّاً فحسب؛ بل نصّاً جوهريّاً وجزءاً أساسيّاً يسمحُ بتركيب تامّ أو تكرار للتّعابير المشار إليها خطّياً في ثنايا الكتاب المدرسيّ.

الحقلُ السّادس

في ختام هذا التّطوّر يفتتحُ لاغارد وميشار بكتابهما **كبار كتّاب المقرَّر** الحقل الأخير. إنّه «كتاب فريد»، يقول الكاتبان: هذا، بالطّبع، نحو ما كنّا نسعى إليه. لقد كان علينا أن نستعرضَ فيه كلّ شيء، مثلما نعرضُ في مزيج ما: نصوص، تاريخ أدبيّ، تلخيصات، من خلال صهرها في كلّ متماسك ونهائيّ. إنّه «زبدة الأدب»، يقول الكاتبان إشارة منهما، بالضّبط، إلى الطّابع المقدّس للمؤلَّف. إنّ التّزيينَ بالصّور المكثّف والغنيّ والمتوسّل بالألوان، وكذا منتهى التّأنّق في التّميّز ليُضفي بوضوح على المؤلَّف طابعَ مادّةٍ تُحفيةٍ وعمل رائع وثقافيّ في الوقت نفسه. ومن ثمّ عمل تثقيف وتكوين، لكنّه بعيدٌ أيضاً، قدر الإمكان، عن المادّيّة. يصبحُ الأدب في هذا الكتاب **المقدّس** فكرة رائعة مجرّدة يتعيّن علينا تصفّحها وتأمّلها؛ فكرة تتموضعُ داخل فضاء ذهبيّ، ناءٍ، صعبِ المنال، ليس أمامنا إلاّ أن نفتَتِن به.

الفصلُ الثّالث

كيف يُمكنُ فهمُ التّاريخِ الأدبيّ؟
أو من البُنيةِ إلى النّسق

«ليس هناك تاريخٌ، بل هناك ممارساتٌ تاريخيّةٌ فقط. ليس هناك علم للتّاريخ، بل هناك فقط معرفة بالممارسات. إنّها الجدليّة بما هي، في نظرنا، **نظريّة للأشكال**؛ أعني إجراءً تجريديّاً واختزالاً للمتعدّد في الواحد وتخصيصاً للمحتويات الظّاهراتيّة باعتبارها ممارساتٍ تاريخيّة. **فالجدليّة**، إذن، هي الّتي تحدّد التّاريخيّ وتتيحُ فهمه».

(جيرار ميريه (Gérard Mairet)، 1974، ص210)



«نحن نطمحُ، في تحليلنا لمحتوى نصّ معيّن، لاستخلاصِ النّسق المفترض عبر الإجراء. فالنّصّ، باعتباره إجراءً، يستعرضُ تاريخه في زمنِ القراءة أو في التّعاقب العرضيّ، إلى حدّ ما، لنوادره أو في تأمّلات يوميّة خاصّة، مدوّنة بالصّدفة في دفتر يوميّات. ما يهمّنا هو أنّ نسقاً للفكر يجدُ نفسه مطروحاً من خلال هذا الإجراء (...).

يمكنُ لنسق المحتوى (...) أن يُجزَّأَ إلى ثلاثة حقول: حقل القيم أو الحقل القيميّ، ثم حقل الواقع أو الحقل الأنطولوجيّ، وأخيراً حقل التّأمّل. ولا نستطيعُ أن نفترضَ، داخل محتوى عمل أدبيّ ما، بأنّ أحد هذه الحقول «موجود» في معزل عن الحقول الأخرى. فهي **متعالقة** على صعيد حضورها داخل المحتوى. ويمكن، مثلاً، في مرحلة لاحقة للتّحليل، وعلى صعيد تحليل هذه الحقول في إطار نَصّي محدّد، لتراتبيّةٍ من القيم، أن **تحدّدَ** تصوّراً معيّناً للواقع، أو أن **يُحدّد** نظاماً معيّناً للتّفكيرِ تراتبيّةً معيّنةً للقيم».

(بيير أندريه ستوكي (Pierre-André Stucki)، 1969، ص23)

أيّ مبحثٍ معرفيّ هذا الّذي لا يمرّ اليوم بأزمة (أزمته)؟ إنّ هذه الكلمة المنتمية إلى الحقل الطّبيّ، قد امتدّت، منذ زمنٍ طويل، إلى حقولٍ أخرى كثيرة: دينيّة، واقتصاديّة، وسياسيّة، وثقافيّة. فالأممُ والحضاراتُ في أزمةٍ، وكذلك الأذهانُ وأمورُ الذّهن والنّظريّات. تدلّ كلمة **أزمة على جميعِ** الأشياء المختلفة المبهمة، باعتبارها ظاهرةً كلّيةً، بدءاً بالفوضى العلنيّة (وحتّى الإرهاب) وانتهاءً بالشّكوك الأخلاقيّة، مروراً بالاستقالة والبلبلة والفوضى والإفلاس والتّمرّد. نتذكّر دائماً بدهشة هذه الكلمات الأولى الّتي استهلّ بها فاليري نصّه الشّهير: أزمة العقل. «نحن الحضارات نعرف الآن أننا بائدات» (فاليري، [1919]، 1957، ص988). لكنّ فاليري يعترفُ، على نحوٍ طريفٍ، بكونه لا يرى في أزمة العقل الأوروبيّ هذه لعام 1914 غير: **لا شيء**، وهو لا شيء يبدو له، مع ذلك، **غنياً للغاية** (ن.م.، ص991). وينطبقُ وصفه كما هو، على عصرنا: «لقد كان كلّ عقل لطبقة معيّنة مفترقاً انصهرت فيه جميعُ سُلالات الآراء، وكلّ مفكّر معرضاً عالميّاً للأفكار. كانت هناك أعمالٌ للعقل يحمل ثراؤها المتباين واندفاعها المتناقض على التّفكير في آثار التّنوير غير المعقول لحواضر هذا الزّمن. فالعيون تتوقّد وتَمَلّ (...) فكم كان ينبغي من الموادّ والأعمال والحسابات ومن القُرون المغتصبة ومن الحيوات غير المتجانسة المضافة لكي يتحقّق هذا الكرنفال ويُنصّب باعتباره شكلاً من أشكالِ الحكمةِ الفائقة والظّافرة للإنسانيّة» (ن.م.، ص992).

إنّ على الخصب الجليّ للمعرفة الإنسانيّة، أي خصب «النّماذج المنطقيّة الرّياضيّة الّتي تمّت البرهنة على فعاليتها، على الأقلّ، بسماحها لنا بلوغ القمر» (غريماس، 1976، ص198) أن لا يخفي عنّا «هشاشة معرفتنا وكفاءتنا المعرفيّة» (ن.م.، ص196). ويواصلُ غريماس: «نحن واعون بأنّ كلّ نظريّة، ومنها، على الأخصّ، تلك الّتي تدعمُ العلومَ الإنسانيّة، تنهضُ على مجموعةٍ من المفاهيم المحدّدة. ونحن على درايةٍ بأنّ هذه المفاهيم غير المحدّدة، رغم انبنائها على بديهيّة ما بعيدة عن أن تؤسّس، بشكلٍ من الأشكال، علماً كيفما كانت طبيعته. فهي لا تصلح سوى لتوضيح شروط ممارستها (...) وإنّ بديهيّة مؤسّسة بفضل افتراضات مسبقة من هذا النّوع لن تزوّدنا إلاّ بمفاهيم إجرائيّة. من ثمّ تتسلّل نسبيّة ما إلى نظريّاتنا الدّلائليّة أو اللسانيّة الّتي يتعذّر أن تثمّن قيمة المعرفة فيها إلاّ في

ضوء الفعل العلميّ المعاصر الّذي هو مهيّأ، ونحن واعون بذلك، لأن يكونَ متجاوزاً» (غريماس، 1976، ص196).

ويواجهُ التّاريخُ الأدبيّ المشاكلَ المنهاجيّةَ والإبستيمولوجيّة نفسها. فنحن لم نعد نعرفُ جيّداً ما موضوعه الحقيقيّ، ولا كيف نفهمه بكلّ معاني الكلمة. ويمكن للأبحاث المختصّة بنظريّة وتحليل المؤسّسة الأدبيّة(*) (جاك ديبوا، بيير بورديو على سبيل المثال لا الحصر)، المرتبطة **بعلم اجتماع الأدب** *Sociologie de la littérature* أو بإحدى تخصّصاته، يمكنها ـ أو سوف يمكنها ـ أن تُفضي إلى تاريخ لِلمؤسّسة الأدبيّة، سوف يحلّ محلّ التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ. ذلك ما يعتقده جاك ديبوا ويؤكّده صراحةً. يتعيّنُ على هذا **التاريخ** أن يأخذَ بعين الاعتبار تواريخ المؤسّسات الأخرى (الأدب، البنيات المؤسّساتيّة للأدب) الّتي يرتبطُ أو يقترنُ موضوعه بها. ينبغي، بداءةً، البرهنة على أنّ المؤسّسة الأدبيّة *L'institution littéraire* «مستقلّة» كلّياً، رغم ارتباطها بالمؤسّسات الأخرى. سوف يتمثّلُ هذا الاتجاهُ في قلب المنظور «التّقليديّ»، حيث كان كلّ من الأدب والمجتمع مجالين متعالقين إلى حدّ جُعِل فيه من المؤسّسة الأدبيّة كياناً منفصلاً، يكونُ نموذجها هو

(*) مع جاك ديبوا يأخذُ مفهومُ **المؤسّسة الأدبيّة** دلالةً وتوسيعاً أكثر غنى. ومن المعلوم أنّ ديبوا استند في تأسيسه لنظريّة المؤسّسة الأدبيّة على أعمال بيير بورديو ورولان بارت في كتاب: **درجة الصّفر في الكتابة**. وفي هذه النّظريّة الّتي اقترحها ديبوا كبديل للتّاريخ الأدبيّ، وذهب يستقرئ تاريخ الإنتاجات الأدبيّة، مستعرضاً الصّورَ المختلفة الّتي يتشكّلُ فيها الأدبُ كمؤسّسةٍ تفرض نفسها إلى جانب المؤسّسات الأخرى السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة، الّتي تدخلُ معها في صراع أو التحام. وذلك تبعاً للوضعيّة التّاريخيّة الّتي يتحدّد الأدب في إطارها. ولهذا السّبب انحرفت به انشغالاته إلى مجال التّاريخِ الأدبيّ وعلم اجتماع الكاتب خاصّة حينما يشدّد على وضعيّة الكتّاب داخل التّاريخ.

لمزيد من التوسّع انظر:

- Dubois (Jacques), (1978), *L'institution de la littérature*, Paris, Fernand Nathan.

وللتعرّف على جوانب من نظريّات ديبوا في الموضوع نُحيل كذلك على التّرجمة الّتي أنجزها بشير القمري لإحدى أهمّ مقالات ديبوا بعنوان: «نحو نقد أدبيّ سوسيولوجيّ» نُشرت أول الأمر بمجلّة **آفاق** ضمن ملفّ خاصّ عن البنيويّة التّكوينيّة والنّقد الأدبيّ، 1984، انظر ط2: **البنيوية التّكوينية والنّقد الأدبيّ**، مجموعة من المؤلّفين. راجع ترجمة محمد سبيلا، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، 1986. [المترجم].

«الأزمة الدّائمة» و«المعتقد، أي سلسلة من الهرطقات أو النّزاعات المتوالية للنّسق ذاته أو لأجهزته». ومع ذلك، فإنّ اتجاهاً آخرَ يرومُ تقويضَ هذا الأخير، مبرهناً على أنّ «الأزمة» قاسمٌ مشتركٌ بين جميعِ المؤسّسات، وأنّ ما نزعم، في الحقيقة، كونه أزمةً دائمةً، في حالة المؤسّسة الأدبيّة، هو أيضاً واقعُ المؤسّسات عُمُوماً. والحصيلة أنّ المؤسّسةَ الأدبيّةَ حقيقةٌ **ثابتةٌ**، شأنها شأن الحقائق الأخرى، وأن ما يتهدّدها ليس «أخطر» ممّا تعرفه جميعُ المؤسّسات: العائلة، اللغة، القانون، الكنيسة.

بأيّ تاريخ يتعلّقُ الأمر إذن؟ لا جَرَم أنّه لن يتعلّق بتاريخ للأعمال بصفتها أعمالاً، مادام الموضوع ذاته، أي المؤسّسة، هو «مجموع الممارسات الأدبيّة المقنّنة (الرّمزيّة) و**المنظّمة**» (من خلال الأجهزة). إن المؤسّسة لا تُنتِج؛ إنّها تنظِّم وتشرِّع. يتعلّق الأمرُ بمجموعةٍ من الآليّات التّنظيميّة المتبنِّية لقواعد خاصّة في الاشتغالِ والفارضة لمعاييرها وقوانينها. وتتمثّلُ قدرتُها في التّعرّف على الإنتاجات الأدبيّة والمصادقة عليها باعتبارها إنتاجات أصليّة وشرعيّة. يكون تاريخ المؤسّسة طريقةً في النّظر إلى الكيفيّة الّتي تتشكّل بها، في الزّمن، **قواعد** الإنتاج وسننه ومعاييره، وكذا أنماط نشر الإنتاجات الأدبيّة وتلقّيها، وأخيراً مقتضيات الاعتراف بتلك الإنتاجات نفسها والمصادقة عليها. إنّ ما تعيشُ فيه المؤسّسة، على جميعِ هذه المستويات، هو نوع من أنواع «الصّراع» و«التّنافس» بين تلك المقتضيات، لأنها مكوَّنة من سلسلة من العوامل المحافظة والمشوِّشة في الوقت نفسه: إنّها الأزمةُ الدّائمةُ الّتي تحدّثنا عنها أعلاه، والتّي تؤثّر أيضاً في التّاريخ الآخر: ابنة كليو [ربّة التّاريخ عند اليونان].

ويلاحظُ ألان فيالا (Alain Viala)(*) في ختام بحثه «حالة تاريخيّة لمبحث معرفيّ مفارق» «التّاريخ الأدبيّ: علماً إنسانيّاً»، أنّ التّحليل التّاريخيّ للحقل والمؤسّسات الأدبيّة يشكّل «فرعاً من فروع البحث الّذي يبدو، اليوم، الأكثر ديناميّة. فمن حيث المبدأ، يرفضُ (التّاريخ الاجتماعيّ للأدبيّ) تلك الثّنائيّة القائمة

(*) فيالا (ألان) (1938) منظّر ومقارن أدبيّ، عضو في «الجمعيّة الملكيّة للأدب المقارن بكندا»، من أهمّ مؤلّفاته: **ظهور الكاتب** (1985)، **تقاليد الحياة الأدبية** (1985)، **مقارنات التّلقي** (1993) بالاشتراك مع ج. موليني. [المترجم].

بين **الأدب والتّاريخ**، الّتي عبَّر عنها بارت منذ ربعِ قرنٍ خلا(*). فعلى النّقيض من ذلك تماماً، يشكّلُ التّاريخ المذكور عودةً إلى مشروع لانسون وإنْ على أسسٍ مختلفة، مادام كان له مجدّدون في عصره. إنّ التّاريخ الأدبيّ هو، في الوقت نفسه، عمل تأريخ وتأويل، خاصّة وهو يقترحُ الرّبط، في التّاريخ الواحد، بين تحليلٍ للأعمال، باعتبارها تبنّياً لمواقف أيديولوجيّة وجماليّة فعليّاً، أي أعمال بيوغرافيا الكتّاب، المتأمّلة بمصطلحات المسارات والإستراتيجيّات وبين تحقيب مؤسّس على المظهر العامّ للحقل الاجتماعيّ للممارسة قيد الدّرس، لكنّه تأويلٌ قائمٌ على فحص للوساطات المستخدمة في النّص. إنّها، إذن، تداوليّة أدبيّة تشرع في التّشكُّل» (ألان فيالا، 1985، ص49). فبعد الموجة البنيويّة الكبرى أصبح الأمرُ يتعلّق، تماماً، **بعودة**(**) إلى التّاريخيّة، من خلال النّصوص وفي النّصوص في آن

(*) حينما وضع بارت عنوان «تاريخ أم أدب» لمقاله الّذي بسط فيه وجهة نظره حول تاريخ الأدب أو التّواريخ الأدبيّة الّتي كان راسين موضوعاً لها كان، في الحقيقة، يعبِّر عن وجهة نظر حائرة متردّدة بل رافضة لموضوع غير متجانس. كما يشي عنوان المقال عن نقدٍ لا يخلو من تهكّم مادمنا لا نخرجُ بنتيجة من مؤلّفات تاريخ الأدب الّتي لا هي بتاريخ ولا هي بأدب. وتتمظهر في صورة تاريخيّة تارةً، وتارةً أخرى في صورة اجتماعيّة وسياسيّة وأدبيّة. انظر:

- *Histoire ou littérature, op. cit.*, p.138.

[المترجم].

(**) تتردّد كلمةُ «العودة» إلى التّاريخ الأدبيّ في العديد من المقالات الّتي تضمّنتها ندوة: «**التّاريخ الأدبيّ اليوم**» وندوة: «**التّاريخ الأدبيّ: نظريّات، مناهج، تطبيقات**». بل إنّ عنوان مساهمة أنطوان كومبانيون لها دلالتها الخاصّة: «**تأمّلات في العودة إلى الانشغال التّاريخيّ بعد النّقد الجديد**». أمّا روجيه فايول وهنري بيهار فيتحدّثان في المقدّمة الّتي صدَّرا بها النّدوة الأولى عن العودة بلغة كاريكاتوريّة: «ثمّة مسألة كثر النّقاش حولها في المدّة الأخيرة وتتعلّق **بالعودة** إلى التّاريخ الأدبيّ. ولا شكّ أنّه من الأهمّية بمكان التّساؤل عن دلالات هذه العودة، وبشكلٍ أدقّ عن مختلف التّأويلات الّتي يمكن اقتراحها لها. والأجدر بنا أن نتحدّث عن التباس غريب عوض الحديث عن «عودة». فهل هي عودة المهاجرين الجُدُد المطرودين بعيداً عن أرضهم بسبب الغزو البنيويّ، وموجة المناهج النّقديّة الجديدة، الّتي جاءت بها الموضة، ويعودون مرّةً أخرى إلى ديارهم (...) مستأنفين عاداتهم القديمةَ دون أن يتعلّموا ولا أن ينسوا أيّ شيء؟ أم أنّ الأمرَ يتعلّقُ بتطوّر جديد أو (لم لا) بتقدم جديد لباحثين متلهّفين لفهم وتحديد جيّدين للظّواهر الأدبيّة، والسّاعين إلى ربط التّحليلات الجديدة بتأويل تاريخيّ سليم لهذه النّصوص، بعد أن لفتوا انتباههم إلى المظاهر الّتي طالما أهملت من قبل الطّرائق المختلفة في تفسير النّصوص الأدبيّة». انظر: =

واحد، ومن خلال المؤسّسات وفي المؤسّسات. لكنْ ما هي السّبل الّتي تُوصل إلى هذه التّاريخيّة؟ وما هي الأُسُسُ الّتي سيُبنى عليها هذا المسلكُ الّذي سيعرض لألعاب القوى هذه، الّتي تتكوّن على امتداد التّاريخ وفتراته من خلال تعارضها أو تلاحمها؟ نقترحُ الاستعانة بالنّسق وتعدّد الأنساق لدراسة تاريخ الحقل الأدبيّ هذا أو الظّاهرة الأدبيّة.

I ـ النّسقيّة Systémisme

لقد أنجزت البنيويّةُ Structuralisme عملها. تلك وجهة نظر معترفٌ ومسلّم بها عُموماً. فقد أمطرت سنوات السّتينيّات، في فرنسا، بصفةٍ خاصّةٍ، سيلاً من التّأويلات المختلفة الجديدة (؟) الّتي وُضعت، خطأً أو صواباً، تحت خانة «البنيويّة». وقد شكّلت جميعُ الأنواع الأدبيّة موضوعاً لهذه المقاربات، الّتي أتاحت لكلّ نوع منها بيبليوغرافيا هامّة جدّاً، مقسمة تبعاً للأجناس المختلفة: السّرديّات، الشّعريّة *Poétique*، علم المسرح، السّيميائيّة، وهلمّ جرّاً. ولم ينته كلّ شيء، على النّقيض من ذلك، غير أنّ نظريّة المؤسّسة الأدبيّة في وسعها أن تكونَ شكلاً من أشكال امتداد **البنيوية**، مطبّقة، هذه المرّة، على ما يُنتِج الأدب أو الأعمال الأدبيّة نفسها ويدعمها ويوزّعها ويستهلكها. ومن أجل تبسيط فكرة العبور هذه من الممكن ملاحظة تماثلات وتشابهات بين خُطاطة «حقول إنتاج المكتسبات الرّمزيّة» لبيير بورديو وحقول ليفي ستروس أو ياكبسون. إذ رغم تنوُّع المجالات تبقى البنيات (أو فكرتها) ثابتة.

لن نقومَ، هنا، بنقد البنيويّة، ولا الدّفاع عنها (**بعد موتها**). ثم إنّ البنيويّين أنفسهم قد تقبّلوا، منذ البداية، أن يصبحوا، يوماً ما، **مهجورين**، في الوقت نفسه، الّذي حاولوا فيه الإعلاء من **تجربة الموضة** في زمنهم. في عام 1968 استشهد ج.ب. فاج، في كتابه: **فهم البنيوية** بالجُملة التّالية لرولان بارت المقتطفة

= - Compagnon, A. (1989), «Réflexion sur le retour d'un souci historique», in: *L'histoire littéraire: Théories - Méthodes - Pratiques*, sous la direction de Clément Moisan, p.197.

- *Histoire littéraire aujourd'hui*, (1990), *op. cit.*, p.5.

[المترجم].

من كتابه: **نسق الموضة**: «سيأتي، حتماً، يوم ينتقل فيه التّحليل البنيويّ إلى مقام لغة - موضوع، وسوف يدرِك داخل **نسق** (التّشديد مني) أعلى سيفسّره بدوره (...) يوجد، هنا، تأكيد على أنّ البنيويّة تحاولُ الفهم بالضّبط؛ بمعنى أن تتكلّم: إنّ الدّلائليّ هو ذاك الشّخصُ الّذي يعبِّر عن موته الآتي بالكلمات نفسها الّتي سَمّى بها العالم وفَهِمَه» (ج.ب. فاج، 1968، ص7). إنّه التّحفّظ الخطابيّ الّذي أقرّ به بارت في مساره النّظريّ. وفي نصّ آخر، يتحدّث فيه بارت عن **النّسقيّ** و**الذّاتيّ**، يرى أنطوان كومبانيون **بارتين**: «بارت النّسقيّ وبارت الذّاتيّ، الدّوغمائيّ والانطباعيّ، العنيد واللّدْنُ، المنهجيّ والشهويّ» وهما، مع ذلك، **لا يشكّلان سوى بارت واحد** (كومبانيون، 1983، II). وهذا الكائنُ الفريدُ، بتعبيرِ بارت مرّةً أخرى، **كائنٌ تاريخيٌ تماماً** (بارت، 1963، ص166).

لا غضاضةَ، إذن، من التّغيير، بل ومن استبدال المواقع، في النّظريّة والتّاريخ الأدبيّ. ذلك أنّ الزّمن يفسّر كثيراً من الأشياء، حتّى وإن لم يقدّم أسباباً عن تبرئاته أو اتّهاماته. إنّ تاريخ الشّعوب والأفراد مصنوع من هذه الحركات، بعضها إلى جانب الآخر وضمن هذا الاتّجاه أو ذاك، والّتي تتضمّن أنواعاً شتّى من الحوافز، الّتي ليس الكتّاب أنفسهم، على وعي بها في معظم الأحيان. وسيكون من اختصاص النّاظر من الخارج أن يعيِّن أو يبيِّن تلك الحركات، وأنْ يحاولَ توفير معنًى (معين) لها يكون دائماً، بشكل أقلّ أو أكثر، معناه الخاصّ. وفيما يهمّنا، هنا، أي **البنيويّة والنّسقيّة**(*)، يتعلّق الأمر، فقط، بتسجيل برنامج **موت** البنيويّة، الّذي نعاه بارت ونقول بماذا ومِن قِبل مَن (ما إذا) تمّ استبدالها. ويتعيّن، بعد ذلك، منطقيّاً وعلى الفور، التنبّؤ بموت هذا الّذي وُلد أو وُلد لتوّه أو سوف يولد.

ولكي نتناولَ ثانيةً إحدى الخُطاطات المعروفة **للتّاريخ الأدبيّ**، فإنّ حركة ما

(*) لم نشأ ترجمة مصطلح (Systémisme) بمقابل نسقويّة لسببين: الأوّل، لأنّ قواعد الاشتقاق في اللغة العربيّة لا تؤيّد هذا المقابل، وثانياً، لهجنته. ومعلوم أنّ اللاحقة (isme) في اللغة الفرنسيّة تشدّد على المذهبيّة والنّزوع، وهو ما تعبّر عنه اللاحقة (ية) في العربيّة. ويبدو أنْ لا فرق هنا بين المُصطلحين (Systémique) و(Systémisme)، علماً أنّ المصطلحَ الأخيرَ لا وجود له في كلّ المعاجم الّتي تصفّحناها، بما في ذلك أحدث طبعة مزيدة ومنقّحة **لمعجم روبير الجديد** (2004). [المترجم].

تستدعي نقيضها (**الكلاسيكيّة/ الرّومانسيّة**... إلخ) وكلتاهما تتعاقبان من خلال تعارضهما في حقبةٍ معيّنة. ودرءاً لأيّ تناقض (عند من يروم تغيير التّاريخ الأدبيّ) لنسلك الطّريقة التّالية: أوّلاً ما معنى أن تكونَ **بنيويّاً**؟ يُجيب أوزوالد ديكرو(*)، الّذي لن يُتَّهم بأيّ تحيُّز: «**أن تكون** بنيويّاً، في دراسة مجال من المجالات، يعني أن تحدّد موضوعات ذلك المجال بالقياس إلى بعضها الآخر، متجاهلاً، عن قصد، ما يتحدّد، فقط، في طبيعته الفرديّة بالقياس إلى موضوعات مجال آخر» (ديكرو، 1978، ص109). ما يؤسّس الموضوع، إذن، هو وضعه بالقياس إلى الموضوعات الأخرى داخل المجال نفسه. إنّ **للغيريّة**، هنا، دوراً **تأسيسيّاً**. وما معنى أن تكون **نسقيّاً** (بمعنى محلّلاً للنّسق أو الأنساق)؟ من أجل تبنّي المسلك المقتَرَح سوف يكون الجواب نقيضَ ذلك أو عكسه. أن تكون **نسقيّاً** يعني أن تفترضَ كون موضوعات مجال معيّن (نسق) هي مرجعيّات مكتفية بذاتها، وبناءً عليه، فهي لا يمكنها أن تتحدّد إلاّ بالقياس إلى موضوعات مجال آخر (نسق آخر). ما يؤسّس الموضوعات، إذن، هو وضعيّة مجالين بالقياس إلى بعضهما بعضاً. ومن ثمّ فإنّ للتّعالق أو التّنظيم، هنا، دوراً تأسيسيّاً.

والحال أن ليس ثمّة تعارض بين **البنيويّة والنّسقيّة**. كلّ ما هناك وُجهات نظر مختلفة وأنماط متباينة في مقاربة الموضوع نفسه(**). ذلك ما أوضحه بول ريكور(***)

(*) أوزوالد ديكرو (1930): باحث وعالم لسانيّ من أصل أميركيّ، ساهم في التّعريف باللسانيّات البنيويّة من خلال عدد من الأعمال، من بينها:
- **البنيويّة في اللسانيات** (1973)، **كلمات الخطاب** (1980)، **المنطلق - البنية - التّلفّظ** (1989). [المترجم].

(**) بخصوص الاختلافات والتّشابهات القائمة بين البنيويّة والنّسقيّة نُحيل إلى:
- Durand Daniel (1978), *La systémique*, Que sais-je?, p.31.
[المترجم].

(***) ساهم بول ريكور (1913-2005) الفيلسوف الفرنسيّ والأستاذ بجامعة باريس (نانتير) في حقل الهيرمينوطيقا إسهاماً كبيراً، وكرّس أبحاثه لفهم أبعاد الظّاهرة التّأويليّة. وقام بإنتاج ما لا يُحصى من الكتب والمقالات والمحاضرات حول موضوع «التّأويل» الّذي أصبح محوراً من محاور الفلسفة الحديثة بعد أن أحياه الفلاسفة الألمان في القرنين الأخيرين. وقد تُرجمت أعمال ريكور إلى لغات مختلفة. كما خُصّصت لأطروحاته العديد من الرّسائل والأطروحات الجامعيّة في أوروبا والولايات المتّحدة الأميركيّة. ويتصاعدُ الاهتمام =

حينما اعتبر «النّسق فعلاً والبنية حدثاً» (ريكور، 1967، ص808). هنا، يتجابه، طبعاً، نقدان: أحدهما مؤسّس على مقاربة هيرمينوطيقيّة (ريكور) والآخر على مقاربة بنيويّة وثوقية تستثني تحديداً «إنتاجاً جدليّاً يجعل من النّسق فعلاً ومن البنية حدثاً». وكانت الجدليّة الّتي يعرضها بارت في النّص التّالي قد شرعت في إقامة جسر بين المقاربتين «أن تكتب معناه أن تزعزعَ معنى العالم، وتحدّد فيه سؤالاً غير مباشر، يستنكفُ الكاتب، من خلال تردّد أخير، عن الإجابة عنه. والإجابة يقدّمها كلّ واحد منا مقدِّماً فيها تاريخه ولغته وحرّيته» (بارت، 1963، II). إنّ هذه الجدليّة المتمثّلة في **سؤال/جواب**: سؤال غير مباشر، جواب معلّق: سؤال دائم، جواب لا نهائيّ، هي الّتي تشكّل منطلق نظريّة **جماليّة التّلقّي** *Esthétique de la réception* عند هانز روبير ياوس (1982، ص377-436). «إنّ تحليل الجدليّة التّقليديّة للسّؤال والجواب في تاريخ الأدب والفنّ هي المهمّة الّتي شرع النّقد الأدبيّ، جاهداً، في الاهتمام بها» (ياوس، 1978، ص242). وتكمن مشكلةُ التّاريخ (الجديد) في إحكام الرّوابط بين المنهج البنيويّ والهيرمينوطيقا التّاريخيّة. هذه المشكلة الّتي هي مصدر المقاربات المختلفة في النّظريّة الأدبيّة المعاصرة. وحوالى سنة 1970، حينما كان ياوس بصدد كتابة مقاله: «**تاريخ الأدب: تحدّياً لنظريّة الأدب**»(*) لخّص مخطّط نظريّته قائلاً: «إنّ من يتخلّى عن الأفلاطونيّة

= بريكور لأنّ مسألة التّأويل لم تعد تقتصرُ على النّصوص فقط، إذ يوجد في الأدب والدّين والتّاريخ والعلوم الاجتماعيّة هاجس تأويليّ أيضاً. نشر كتباً عديدة، منها: **صراع التّأويلات: دراسة في الهيرمينوطيقا**. ونشر في عام 1969: **التّأويل: دراسة عن فرويد**، وغيرها. وتُرجمت بعض أعماله إلى اللغة العربيّة، ومن أهمّها ثلاثيّة حول: الزّمان والسّرد، الجزء الأوّل: ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، الجزء الثّاني: ترجمة فلاح رحيم، الجزء الثّالث: ترجمة سعيد الغانمي؛ راجع الأجزاء الثّلاثة: جورج زيناتي، منشورات دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، 2006. كما ترجم محمّد برّادة وحسّان بورقية كتابه الشّهير: **من النّصّ إلى الفعل؛ أبحاث في التّأويل**، منشورات دار الأمان، الرّباط، 2004؛ وترجم آخر كتاب فلسفيّ مهمّ صدر في القرن العشرين وهو **الذّاكرة، التّاريخ، النّسيان**، قام بترجمته وقدّم له الدّكتور جورج زيناتي، منشورات دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009. [المترجم].

(*) يعتبرُ هذا المقال من أهمّ المقالات الّتي عارضت المنظور التّقليديّ **لتاريخ الأدب**. وقد ظهر في البداية بمجلّة **التّاريخ الأدبيّ الجديد**، ثم نُشر بعد ذلك في مؤلّف جماعيّ بعنوان: **الاتّجاهات الجديدة في التّاريخ الأدبيّ** *New directions in literary history* عام 1974 بإشراف «رالف كوهن». ليُنشَر بعد ذلك ضمن المقدّمة الّتي صدّر بها ياوس كتابه: =

الضّمنيّة للمنهج الفيلولوجيّ يتخلّص من هذا الوهم ذي الجوهر الخالد للعمل الفنّي، ويشرع في إدراك تاريخ الفنّ باعتباره سيرورةً للإنتاج والتّلقّي، تكون داخله البنيات الحواريّة للسّؤال والجواب بمثابة وساطة بين الماضي والحاضر. إنّ شخصاً كهذا قد يُجازفُ بضياع تجربة متميّزة للفنّ هي في تعارض مع تاريخيّته» (ياوس (Jauss)، 1978، ص249).

ولكي يوضح ياوس، جيّداً، بأنّ نظريّته في التّلقّي نسق نجده يربطها بنظريّة (نسق) دو سوسير: «يعمل الإنتاج والتّلقّي الأدبيّان بالطّريقة ذاتها الّتي يعملُ بها **الكلام واللغة**؛ من ثمّ أمكن صوغ التّاريخ الأدبيّ كنسق، مؤلّف من سلسلة من الأقسام التّزامنيّة، وكذا ترجمة مجموع الأعمال المستقلّة الّتي تتبادل التّأثير باستمرار داخل تاريخ بنيويّ للأدب ولوظائفه» (ياوس، 1978، ص245). **صياغة التّاريخ الأدبيّ باعتباره نسقاً**: تلك هي الفرضيّة **العامّة** المطروحة. غير أنّ الفترة الّتي طرح فيها ياوس هذه الفرضيّة وفي سياق مقاله يمكننا التّشكيك في كلّ ما فهمناه منها، منذ ذلك الوقت، وما ضمّنه إيّاها هو نفسه (ياوس، 1982). فهل مازال الأمر يتعلّق بتاريخ بنيويّ أم بتاريخ نسقيّ؟ يلمّح النّصّ إلى أنّه في عام 1970 كان يوجد ثلاثة أنواع من **النّقد** في مفترق الطّرق: الهيرمينوطيقية (الّتي تتكلّم بلغة إعادة تناول المعنى وإعادة إبداع باطنيّ)، والبنيويّة («الّتي تتكلّم بلغة الكلام المتحفّظ وإعادة البناء المفهوم») (جينيت، 1966، ص161)، وأخيراً النّسقيّة (الّتي تتكلّم بلغة البناء العقلانيّ والعلاقات الحيّة). ومهما يكن، فإنّه يتعيّنُ الكلام، هنا، على تكامليّة بين هذه المقاربات، رغم اختلاف كلّ منها عن الأخرى من حيث الغاية والمسلك.

هذا الامتداد للبنيويّة أو تتمّتها يمكن أن يسمّى، إذن، **النّسقيّة** أو المقاربة النّسقيّة بالقياس إلى المقاربة البنيويّة. لقد كان ظهورها، حوالى منتصف أو نهاية السّتّينيّات، في ذروة الموجة البنيويّة بفرنسا، ظهوراً محتشماً وحديثاً. حينئذٍ كان النّاس يتحدّثون عن الشّكلانيّين الرّوس (إذ تعود ترجمة ونشر نصوصهم في فرنسا

= **«من أجل نظرية للتّلقي»**. في هذا المقال راهن ياوس على تاريخ للقراءات الأدبيّة كبديل للتّيارات والمدارس والبيوغرافيا في شكلها التّقليديّ. وهناك ترجمةٌ عربيّةٌ جزئيّةٌ للمقال ضمن العدد الخاصّ بتاريخ الأدب في مجلّة **الثّقافة الأجنبية**، العراق، ع1، السّنة الثّالثة، 1983. أنجز التّرجمة: د. هنا مُتوَلي. [المترجم].

من قبل تودوروف إلى عام 1965)، الّذين كانوا أنفسهم، يتكلّمون، باستمرار، على **أنساق** الأعمال [الأدبيّة] أو الأدب. وهي الفترة نفسها الّتي شُرِع فيها في استعمال (والتّفكير في) المعلوماتيّة، وأصبح النّسق، منذئذ فصاعداً، موضعة لمختلف الأبحاث، بما فيها الدّراسات الأدبيّة. ومن المعروف أنّ ثمّة تجانساً في الأعمال الشّعريّة لسان جون بيرس، تمّ التّوصّل إليه بفضل بيانات معلوماتيّة عن المُعجم والحقول الدّلاليّة (برتراند أوغست، بيركلي، جامعة كاليفورنيا) والّتي سمحت، مقرونة بكتاب **المعجم المفهرس للأعمال الشّعريّة والنّثريّة الكاملة لسان جون بيرس** لروجيه ليتل (1966) بدراسة دقيقة «لبنية وتوظيف المعجم باعتباره عنصراً من عناصر خطاب» الشّاعر (ب. فان روتن، 1975، ص75-145).

هذا الميل، الّذي لم تتّضح معالمه بما فيه الكفاية، للدّراسات الأدبيّة نحو المعلوماتيّة (أو المعالجة بالحاسوب) يحمل معه فكرةً أخرى عن **النّسق** مطبَّقة، تقليديّاً على العمل الأدبيّ في ذاته و/أو على محيطه الاجتماعيّ المسمّى، هو نفسه أيضاً، **نسقاً اجتماعيّاً**. فالعمل نسقٌ أو سيصبح **نسقاً** مندرجاً في نسقٍ آخر أو في علاقةٍ مع نسق. وتستجيبُ وجهة النّظر الأخيرة لمقاصد إدغار موران(*)، الّذي يُصرّ على الحديث عن **الكومبيوتر** وليس عن الحاسوب، بمعنى طريقة في مقابلة الأشياء فيما بينها وجهاً لوجه، من أجل التّأليف بينها ووصفها وفصلها وعزلها، بعد فحصها وتقييمها وتقديرها (موران، 1980، II، ص160). فالكمبيوتر تقدير وأداة قياس وتقييس. إنّه آلةٌ تشتغلُ على مجهولات وتفترض، إذن، من مستعملها قدرة على التّخمين والتنبّؤ والتّقويم، فضلاً عن قُدرة على التكيُّف واتّخاذ القرار.

إنّ نظريّة الأنساق الّتي اختُزلت إلى التّحليل النّسقيّ، قد أثَّرت، منذ عقود قليلة، في العديد من ميادين العلوم الاجتماعيّة والعلوم الفيزيائيّة، مثلما أثّرت في ميادين المشاريع والإدارة والإعلام والعمليّات العسكريّة والسّياسيّة. كما أنّ البحث

(*) موران (إدغار) أحد علماء نظريّة الأنساق والتّواصل بفرنسا. من أعماله المشهورة: **المنهج** بأجزائه الخمسة الّتي بدأت منذ عام (1977) وتوالت عام (1980) و(1984) و(1995). والكتاب من أبرز المحاولات الّتي سعت إلى تطبيق «نظريّة الأنساق والتّواصل» والمعلوماتيّة على النّشاط والسّلوك البشريّ الثّقافيّ والاجتماعيّ منه على وجهِ الخُصوص. [المترجم].

وانتشار المساعدة التّقنيّة المخصّصة لمدرِّسي [المستويين] الثّانويّ والإعداديّ قد أفادا من النّظريّة. هكذا أصبحت مفاهيمُ **الأنساق** على كلّ لسان؛ وغدت ضروريّة مفيدة لكلّ شيء: للتّجارة والتّسويق، و[للعلوم] الإلكترونيّة والمعلوماتيّة، وللأبحاث الاجتماعيّة والفلسفيّة. يمكننا، إذن، أن نطرحَ، كفرضيّة انطلاق، أنّ في وُسع نظريّة الأنساق أن تُسعف، أيضاً، **في** تطوّر الأبحاث الأدبيّة، خاصّةً منها الّتي ترتكزُ على التّاريخ الأدبيّ؛ حيث يوجد حضور لعدّة حقول (أنساق): الأدب، النّصوص والمجتمع، وحيث تتعالق المؤسّسات في عناصرها، وبالتّالي تتبادلُ التّأثير فيما بينها ويعدِّل بعضُها من الآخر.

وكما أنّه لم يكن من البدعة في شيء أن نبحث في **البنية** عن سندٍ نظريّ أو تطبيقيّ، بالنّسبة للدّراسات في العلوم الإنسانيّة، كذلك من المفيد أن نرى في **النّسق** نمطاً من المقاربة، إن لم يكن للأعمال الأدبيّة فعلى الأقلّ، لتاريخ الأدب أو بتعبير أفضل، **لتاريخ الظّاهرة الأدبيّة.** لكن قبل الوصول إلى التّاريخ المذكور يتعيّن علينا تحديد المفاهيم وعرض التّصوّرات المعمول بها قبل سنوات السّتينيّات بكثير. وتشييد نظريّة/ ممارسة إجرائيّة للاشتغال النّسقيّ للظّاهرة الأدبيّة على مستوى الحركة/ السّكون. لن نتحدّث، إذن، من الآن فصاعداً، عن **التّطوّر** الّذي مازال يستدرجنا إلى التّفكير كثيراً في المقولات التّقليديّة للتّاريخ الأدبيّ: نشأة/ تقدّم/ انحطاط؛ بداية/ أوج/ اضمحلال وهلمّ جرّاً. ولن يفضي بنا التّحليل **النّسقيّ** إلى فكرة **التّقدّم**، بل إلى فكرة **الحركة** الّتي تتّصل بها فكرة **السّكون**، ومجمل القول، إلى فكرة للدّيناميّة والسّكونيّة اللتين تعتبران خاصيّة **الأنساق.**

كلّ شيءٍ نسق[1]

تصحّ قيمةُ هذه المسلمة إذا ما تأمّلناها **من فوق** إن صحّ التّعبير. لنأخذ مثالاً ملموساً: منعطفات الطّرق السّيّارة (عند مدخل) لمدينة ما، ولتكن لوس أنجلوس، مثلاً. تلك المنعطفات المثيرة للدّهشة. عندما نكون على سطح الأرض ما نراه هو

(1) «الكلّ مندرج في الكلّ على نحو متبادل، والكلّ متّصل بالكلّ والعكس صحيح» تلك بعض التّرّهات الّتي تحطّ وتقلّل من شأن المسلك النّسقيّ. ولم يتردّد كلّ من ليفي ستروس ولاكان وغيرهما في اللجوء إليها بوضوح.

البنيات فقط: الأعمدة الأَسْمِنتيّة، الفرُج، الأعمدة الواقية، أجهزة الإنارة الضّخمة وهلمّ جرّاً. أمّا ما نراه من الأجواء العالية فهو **الأنساق** لا غير، وطرق يتشابكُ بعضها ببعض، وتسيرُ تمفصلاتها في جميعِ الاتّجاهات، من نقطةٍ إلى أخرى، لكن عبر تراكبها ومحو بعضها بعضاً، وتباعد أو تقارب بعضها من الآخر، وتتحرّك العناصر بالقياس إلى بعضها بعضاً ويحدّدُ موقعُها نظاماً داخل هذا النّسق المسمّى **حركة المرور**.

ضمن هذا المنظور، ليس هناك **تقدّم، أوج، انحطاط**. ليس هناك غير الحركة، وتنظيمات مختلفة بحسب الموقع الاستراتيجيّ أو الدّيناميّ للعناصر المتواجهة. ففي المثال المضروب لم تسمح رؤية التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ سوى بوصف تقدّم الخطوط الّتي تعلو وتستفِل. علاوةً على ذلك، كانت الرّؤية عبارةً عن رؤية هي، في الوقت نفسه، وأحياناً، رؤية لكلّ الخطوط الممكنة. إنّ الرّؤية النّسقيّة تجمعُ بين الرّؤيتين: صعود/ هبوط التّاريخ المؤرِّخ، وتزامن/ تطوّر التّحليل البنيويّ داخل رؤية واحدة شُموليّة، حيث تعتبر البنيات المسطّحة والأفقيّة والعموديّة والخطّية أو غيرها نقطة انطلاق للصّعود إلى أعلى وإدراك تنظيم أعلى من التّنظيم الأوّل، أي تنظيم الأنساق المكوَّنة من عناصر منظَّمة داخل علاقات وتعالقات مؤلّفة لكلّ معين.

ومع ذلك، ينبغي التّسليم بأنّ كلمة **نسق (الأنساق)** تُستعملُ بشتّى الطّرق وبكلّ المعاني، وأحياناً، أيضاً، بمعانٍ متناقضة. ولتفادي الالتباسات يتعيَّن علينا إمّا أن نحدِّد، كلّ مرّة، المعنى الدّقيق الّذي نُضفيه عليها في سياق معيّن، وإمّا أن هناك معنى واحداً عامّاً، لن تكون جميعُ المفاهيم الأخرى سوى فُوَيْرِقات دلاليّة له. هذا الحلّ الأخير هو الّذي يقترحه المنظِّر الأميركيّ جوردان (W. Jordan) «نسمّي شيئاً ما نسقاً حينما نروم التّعبير عن واقع كون هذا الشّيء مدركاً باعتباره مكوَّناً من مجموعة عناصر وأجزاء تكون مترابطة فيما بينها من خلال مبادئ مختلفة ومميّزة. وكلّ تعريف من التّعاريف الخمسة عشر للنّسق (**المعجم وبستر الدّوليّ الجديد**) هو تمثيل ملموس لهذه النّواة الدّالّة» (ف. جوردان، 1973، ص61). هكذا، إذن، تصبح كلمة **نسق** ثابتةً يمكنها أن تحتملَ، في جزئيّاتها، عدداً من التّنويعات. فالكلمة، إذن، في الوقت نفسه، طريقةٌ من طرقِ الفهم (والتّحديد)

والإدراك (التّطبيق) لهذا التّنظيم ذي العناصر المتداخلة تواصليّاً. وبمجرّد ما إن ندرك ونأخذ بعين الاعتبار التّنظيم المفاهيميّ فإنّنا **نُعَقْلِنُ** النّسق؛ وما إن نضبط العناصر واشتغالها فيما بينها، من نسقٍ إلى آخر، ندرك النّسق و**نُصَيِّره قابلاً للفهم.** ذلك هو التّمييز الّذي يضعه بول ريكور بين **العقلنة** وبين **المفهوميّة**، اللتين، توجدان، في ثنايا التّحليل النّسقيّ، من أجل إنتاج معرفة النّسق أو الأنساق.

ثمّة ظاهرتان تَحْدُثان في كلّ نسق: إحداهما هي التّغيّر، والأخرى هي اللاتغيّر. الصّورة البادية في الحالة الثّانية هي صورة **البنية** بالضّبط، أو صورة حالة سكون. في الحالة الأولى يتعيَّن الكلامُ على **وظيفة** أو على حالة ديناميّة. وتتناوب الصّورتان معاً تبعاً للحقبة الزّمنيّة المدروسة. وإذا ما تناولنا **تطوّر النّسق** المقدَّم في مجموعه، فلا شيء يمكن أن يُرى كبنيات كما اعترف بذلك هيراقليطس منذ زمن بعيد جدّاً. كلّ شيء **يتغيّر** في الزّمن. كلّ شيء **يتحرّك**. ومن جهةٍ أخرى يختفي التّغيّر أو الحركة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار لحظةً واحدةً من الزّمن؛ ذلك لأنّ فكرةَ وحقيقة الحركة أو التّغيّر، حينئذٍ، لم يعد لها أيّ معنًى، ما لم تكن، فقط، علاقةً بين لحظتين **افتراضيّتين** من هذا الزّمن المتناهي في الصّغر. وبين هذين الزّمنين، أعني اللحظة والقرون، تكون إمكانيّات ذهاب وإياب البنيات والوظائف، بل واتّحادها، كبيرةً جدّاً. ولبناء هذه البنيات والوظائف يتعيَّن علينا طرح **قصديّة** *intentionnalité* في مكان ما، سواء من جانب المنظِّر أو من جانب الأشياء ذاتها. وإن ما يُسَلَّم به لدى الأشياء، خاصّة إذا كانت كائناتٍ عاقلةً، ليرفض، بغير وجه حقّ، للمنظِّر الّذي يكون مُضْطَرّاً، في جميع الأحوال، إلى إبعاد **القصديّة** من خطابه. وبذلك يُضَحَّى بالجمل وما حمل! ذلك أنّه يتعذّر تحليل نسق اجتماعيّ (أو أدبيّ) دون الأخذ بعين الاعتبار هذه المقصديّة الّتي تعتبرُ خِصّيصةً أساسيّةً في الحياة عامّة والبحث العلميّ خاصّة.

لِنُذَكِّرْ، بَداءةً، ببعضِ المفاهيم الّتي سوف تسمحُ بموضعة فكرة **النّسق.** إنّ من يقول بالنّسق يقول بمجموعة عناصر قد تكون طبيعيّة، فيزيائيّة إنسانيّة، ثقافيّة أو غيرها. من يقول **بالنّسق**، كذلك، يقول **بالتّنظيم وبتجميع هذه العناصر**، وكذا أنماط التّجميع المكوِّنة لاشتغال ما أو لِتَشَكُّل المجموع. وعند الحدّ الأقصى كلّ شيءٍ نسق، بمعنى أنّ كلّ **شيء** وكلّ **كائن** مشكَّلان من عناصر، وأجزاء تنتظم

فيما بينها. هذا الاشتغال يتضمّن سلسلةً من القواعد والقوانين والمساعي الّتي تتوقّف على العلاقات والتّعالقات الموجودة بين العناصر. من ثمّ يستخلصُ نموذج للتّنظيم، صوريّ أو شكليّ أو ماديّ، يسمحُ بدراسة (وتعميم) اشتغال أو سير نسق معيّن. نفترضُ، في المنطلق إذن، بأنّ **حياة** النّسق ليست ظاهرة، مرئيّة، منكشفة، وينبغي، بناءً عليه، تحليلها وتقطيعها حتّى نتمكن من جعلها قابلةً للفهم والتّفسير.

وتعتبرُ التّنظيمات المتكلّم عنها أنساقاً **قصديّة**، تكون عناصرها وتعالقاتها ضروريّة أساساً لتفسير **النّشاط النّسقيّ**. ولا يمكنُ للمفاهيم والمناهج المطوّرة في دراسة أنساق من هذا النّوع أن تنطبقَ على أيّ نسق كيفما كان نوعه، ولا حتّى على كلّ الأنساق المبنينة. تتعلّق النّظريّة العامّة هنا بالأنساق الّتي يكون فيها التّنظيم حصيلةَ هدفٍ أو عدد من **الأهداف المنشودة**، بوعي أو بدونه، بحيث لا تكون العناصر [الّتي يشتملُ عليها النّسق] عناصر آليّة بل **متدخّلات منطقيّة** ***intervenants logiques*** (أو غير منطقيّة) في السّيرورات الجارية. وبهذا المعنى ينبغي التّمييز بين الأنساقِ **الآليّة**، الّتي لا يَلحق عناصِرَها أو علاقاتِها أيُّ تغيُّرٍ في أثناء اختفائها أو في أثناء انفصال عناصرها البانية وبين الأنساق **العضويّة** حيث يحدث، بالضّبط، تغيّر وتحوّل داخل موقع أو علاقات عناصر النّسق المعنّي. ففي الحالة الأولى، يتعلّق الأمرُ ببنيةٍ ثابتةٍ، وفي الحالة الثّانية ببنية ديناميّة أو وظيفيّة. ومن الممكن أن تكونا، معاً، إمّا قصديّتين أو غير قصديّتين، إذا ما سلّمنا بأنّ الأهدافَ المنشودة تتوقّف إمّا على طبيعة العناصر نفسها وإمّا على غاياتها. وهناك أمثلةٌ عديدةٌ عن هذه الأنساق تساعد على فهم هذه المفاهيم:

1 ـ إنّ الشّبكةَ الطّرقيّة بنيةٌ ثابتةٌ، قصديّة، آليّة. ذلك ما تمثّله الخرائطُ الطّرقيّة بدقّة في فترة محدّدة. ولا حاجة في ذلك إلى فترتين زمنيّتين. إنّ لهذه الشّبكة قصداً أو هدفاً واضحاً، أي أنها تسمحُ لمستعمليها بالتّنقّل من مكان إلى آخر، داخل بلد معيّن. وأخيراً فهي آليّة، بمعنى أنّه يمكن حذف أيّ جزء من أجزائها دون إدخالِ أيّ تغييرٍ في ما تبقّى.

2 ـ ويتشابه الجسرُ المعلّق مع الشّبكة الطّرقيّة في خِصّيصتين من خصائصها الثّلاث. فهو ثابتٌ وقصديّ، غير أنّه وظيفيّ وليس آليّاً، بمعنى أنّه لا يمكن نزع أيّ جزء من أجزائه **دون** تقويض القوى الّتي تفعلُ فيه أو في كلّ جزء من أجزائه.

3 ـ من الممكن كذلك تمييز السّلسلة الجبليّة (ثابتة، غير قصديّة، آليّة) والحقل المغناطيسي (ثابت، غير قصديّ، لكنّه عضويّ) ومحطّة للإنتاج الصّناعيّ (ديناميّة، قصديّة، آليّة) ومجرى نهريّ (ديناميّ، غير قصديّ، آليّ) والذّرّة (ديناميّة، غير قصديّة، عضويّة).

4 ـ وتعتبرُ الأجسام الحيّة نماذجَ للأنساقِ **الدّيناميّة والقصديّة والعضويّة**. وهو ما دفع جورج أ. رايت (G.W. Right) إلى القول: «إنّ الدّراسة الخالصة للأنساق هي دراسة الثّقافة» (ج.أ. رايت، 1973، ص92). وبذلك حُدِّدَ مصطلحُ **الثّقافة** على نحو ملتبس جدّاً («إنّه فهم النّشاطات داخل نظام ما، والسّلوكات النّموذجيّة والحوادث المصطنعة المتعارف عليها في المجتمع» (**ن.م.**، ص93). إنّ النّموذجَ الاجتماعيّ هو الّذي يسمحُ، في مثل هذه الحالة، بتحديد خصائص هذا **النّسق الثّقافي**، المكوَّن من مظاهر خارجيّة عامّة وفاعليّات وعوارض اجتماعيّة، ومن تفاعلات بين الأفراد، والجماعات (التّزاوج الاجتماعيّ، التّجمّعات المرخّص لها، التّكتّلات) ومن القيود والإكراهات النّاجمة عن القواعد الضّمنيّة أو الصّريحة، المتحكّمة في السّلوكِ والنّشاطات في المجتمع. وفي وسع دراسة الأنساق، بهذا المعنى أن تصبحَ دراسةً للمجتمعات ولكلّ ما يتّصلُ بها.

ذلك هو، بالضّبطِ، موضوعُ كتاب: **النّسق الاجتماعيّ** الصّادر عام 1984 لعالم الاجتماع الألمانيّ نيكلوس لومان(*) (فرانكفورت، منشورات Suhrkamp Verlag). إذ يتعيّن على علمِ الاجتماع، في نظره، أن يُبنى، من الآن فصاعداً، على نظريّة للنّسق بهدف تفسير المجتمع والآليّات الخاصّة به. وحول هذه المسألة دخل لومان في جدال مع معاصره يورغن هابرماس (Jürgen Habermas)(**)، الّذي يستندُ إلى نظريّة «الوظيفة البنيويّة» أو «البنيويّة الوظيفيّة»، وهو ما حمل لومان على القول بأنّ علمَ الاجتماع

(*) لومان (نيكلوس) (1927–1998)، فيلسوف وعالم اجتماع ألمانيّ. [المترجم].

(**) هابرماس (يورغن)، عالم اجتماع وفيلسوف ألمانيّ. ولد بدوسلدورف عام 1929. سعى جاهداً إلى تأسيس مناهج للعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة تنهضُ أساساً على نقد الفلسفة الوضعيّة. [المترجم].

يمرّ، بدوره، بأزمةٍ نظريّة. تلك هي أولى الكلمات الّتي افتتح بها كتابه. ومن أجل حلّ حالة الأزمة هذه، ينبغي اللجوء إلى نظريّة ذات طموح كونيّ أو كلّي، أي إلى **نظريّة فوقيّة** تسمّى **مرجعيّة نسقيّة مكتفية بذاتها، أو شعريّة نسقيّة مكتفية بذاتها**. إنّها، إذن، نظريّة تُعنى بالأنساق الّتي تحكُم نفسها وتتناسلُ عن بعضها بعضاً: «إنّ نظريّة الأنساق المرجعيّة نفسها تزعمُ أنّ الاختلافَ في الأنساق ليس مجرّد قدرةٍ على النّجاح بهذه الطّريقة، ذلك لأنّ النّسقَ في تركيب مادّته وعناصره الإجرائيّة هو نفسه (أي مكوّنات الأنساق ووحدتها الأنساقيّة) لم يأخذ طابع علاقة».

لقد وضع لومان عام 1970 (لومان، 1970) الشّروطَ (المجرّدة والملموسة) لوجود النّسق: 1 ـ ينبغي على النسق أنْ يمتلك بنية داخليّة بصورة جليّة وواضحة؛ 2 ـ ينبغي أن يسيَّج بحدود قارّة نسبيّاً بحيث يمكن التّعرّف عليه وتحديده من خلال عوامله؛ 3 ـ أخيراً، ينبغي أن يُعترف به أو يتقبّل من المجتمع ويشغل داخله وظيفة لم يشغلها أيّ نسقٍ آخر من قبل.

وتُتيحُ هذه الشّروطُ الثّلاثة التعرُّف على مختلف الأنساق الّتي سبق أن صُنِّفت بطريقةٍ استكشافيّة، تبعاً لمؤشّرها التّاريخيّ والسّياسيّ والاقتصاديّ والعلميّ والثّقافيّ وهلمّ جرّاً. ويتفرّعُ كلّ من هذه الأنساق إلى أنساق فرعيّة. **فالنّسقُ الثّقافيّ**، مثلاً، سيتفرّع إلى: التّربية، الدّين، الفنّ. ويتفرّعُ هذا النّسق الفرعيّ الأخير **الفنّ** إلى: الرّسم، والموسيقى، **والأدب**، إلخ. ويعرض لومان، في اثني عشر قسماً من مؤلّفه الأخير، سلسلةً من المفاهيمِ الّتي تشكِّلُ، على مرّ الزّمن، مفهومَ النّسق ذاته. وتقومُ ركائزُ هذه المفاهيم على: الوظيفة، المعنى، التّواصل، الفعل، البنية، والّتي تتشابكُ، أحياناً، إلى حدّ ما، مع مفاهيم **الإمكان** والتّداخل والمرجعيّة المكتفية بذاتها. ويسلكُ بناء هذا التّشييد النّظريّ مسلكاً خطّياً أحاديّاً وملاحظة لعدم الكفاية الحاليّة لمجموعة من المفاهيم الإجرائيّة، وكذا استحضاراً للمفاهيم (الجديدة أو المعدَّلة) وتسميتها وتحديدها، وبناء العمليّات الّتي سوف تسمحُ، على هذا «الدومينو» المفاهيميّ، بترجمة الواقع. وهناك مثالان يوضحان هذا النّوع من البناء. فبخصوص **المنطق** يندرجُ تحت هذه الفكرة نسقٌ من القواعد الّتي يحدّدها بناء الجمل. وبخصوص **فكرة الحريّة**، لا نفهمُ من هذه الفكرة المظهرَ الإيجابيّ للتّطوّر السّلبيّ لحدث ما فحسب، بل كذلك، قيمة بَنْيَنَة ثورته. وهنا نرتمي في أحضان

علم القيم أو أنماط البناء أو **تأسيس القيم**. وبمجرّد أن تُشيّد هذه الميادين المفاهيميّة كلّها بطريقةٍ مجرّدة جدّاً، فإنّنا نرى ظهورَ تنظيم في صورة موضوعات اجتماعيّة كبرى مصوغة على نحوِ ثُنائيّ: حبّ-موت؛ مودّة-جِنس؛ زمن-حقّ؛ حقيقة-سلطة؛ بيئة-طبيعة؛ دين-مال؛ مرض-حريّة؛ وموضوعات أخرى جدّ محدودة: رقص-رياضة؛ إغواء-مزحة (نكتة). وتؤلّف جميعُ هذه العناصر نسقاً تواصليّاً جدّ معقّد مؤلّفاً من أنساقٍ-فرعيّة، نفسيّة، تفاعليّة، اجتماعيّة بحصرِ المعنى. والكلّ يؤلّف نسقاً من الأنساق. إنّ **النّسق**، في نظر لومان، فكرةٌ-مفتاح تنطلقُ من المادّي (الفردي) نحو العالم (الكونيّ) من أجل احتوائهما وتفسيرهما معاً.

ويتّضحُ جيّداً أنّه ينبغي من أجل (وقبل) الكلام، أن نعرِّف، أوّلاً، بأنفسنا، ونؤسّس جهازنا الخاصّ من الأفكار. ولئن كنّا نؤمنُ، أيضاً، بفكرة النّسق، يتعيّنُ علينا، كذلك، أن نبني صرحنا المفاهيميّ الخاصّ وذلك بالنّظر إلى المخاطر الّتي صادفها لومان مخافةَ السّقوط في التّجريد المحض والتّعقيد المفرط، بله في نزعةٍ باطنيّة![2] وهذا يُفضي بي إلى وضع تمييز أوّليّ ليست مصطلحاته متعارضةً، بل على العكس من ذلك، متكاملة. ينبغي أن نفترضَ نوعين من الأنساق، أحدهما **مفهومي** (أو شكليّ) والآخر **ملموس** (أو طبيعيّ). يتشكّلُ النّسقُ الأوّلُ، كما يدلّ على ذلك اسمه، من عناصر مفاهيميّة وأفكار ومفاهيم. إنّ تنظيمه عقلانيّ ويتوقّف، قبل كلّ شيء، على العقل، رغم أنّه ينتمي أو يستجيبُ لحقيقةٍ ملموسة. ويتكوّن النّسقُ الثّاني من عناصر **ماديّة** أو ملموسة أو طبيعيّة، أعني من عناصر محسوسة جِدّاً، أو بتعبيرِ أفضل، مرئيّة. وتُحيل الأشياء الحسّية أو المرئيّة في هذا النّوع الثّاني من النّسق إلى صياغة صُوريّة ممكنة، ممثّلة في **النّسق المفاهيميّ** تحديداً. هذا ما نلاحظه، إذ كل منهما يحيل على الآخر، رغم أن أحدهما، أي النّسق المفاهيميّ، يمكنه أن ينغلقَ على ذاته. وهكذا **فالظّاهرةُ الأدبيّةُ**، شأنها شأن كلّ الموضوعاتِ الّتي تتوسّل بالتّواصل بين البشر، هي ظاهرة مفهوميّة وملموسة في الوقت نفسه، وذلك تبعاً لمسعانا في تحديدها أو وصفها. وفي وسعنا أن نسمّي أحدهما نسقاً فكريّاً والآخر نسقاً واقعيّاً.

---

(2) هناك نقد جارح وُجّه لهذا الكتاب الأخير لـ ن. لومان، ظهر في مجلّة:

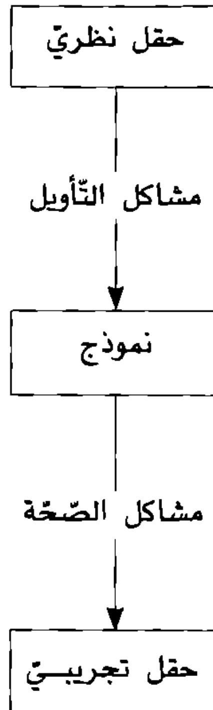
- *Der Spiegel (Dirk Käsler, Soziologie: Flugüber den Volken*, n° 50, 10 Décembre 1984, p.184, 186, 188, 190).

وينبغي، من أجل وصف هذا النّسقِ الواقعيّ للتّاريخ الأدبيّ، أن نستعينَ بمفهومين آخرين هما **الحقلُ النّظريّ** *Champ théorique* المكوَّن من **مفاهيم ونظريّات** و**مسلّمات** تُسعِفُ في بناء نموذج أو نماذج، و**الحقل التّجريبيّ** *Champ empirique* المشكَّل من مجموعةِ معطيات يُعمَد إلى إدخالها في بناء النّموذج. بيد أنّ مصطلحَ **النّموذج** هذا يطرحُ هنا، بالنّسبة للمنظّر الأدبيّ، مشكلة. ونحن نستعيره من برنار واليزير، الّذي يعرّفه في كتابه: **أنساق ونماذج** باعتباره «كلّ تمثيل لنسق واقعيّ سواء كان نسقاً ذهنيّاً أو فيزيائيّاً، معبّر عنه في شكل لغويّ خطيّ أو رياضيّ» (واليزير، 1957، ص116). وللحصولِ على هذا النّموذج أو على هذا التّمثيل ينبغي: 1 ـ تحديد ثوابت النّسق أو الأنساق المتواجهة، وكذا خصائصها سواء منها المتشاكلة أو المتآلفة. ثم، 2 ـ تثبيت متغيّرات هذه الأنساق نفسها وتحديد مختلف أنواع العلاقات بطريقةٍ يتمُّ معها وصفُ النّماذج (أو التّمثيلات) صوريّاً. وأخيراً، 3 ـ الوصول إلى نمذجة للنّماذج (أو التّمثيلات) وفقاً لعلاقاتها **التّركيبيّة/** المركَّبية(*). هناك، إذن، **علمٌ للدّلالة** *Sémantique* والتّركيب خاصّ بالنّماذج، فضلاً عن **تداوليّة** *Pragmatique* معيّنة. ولا يقومُ المؤرّخ الأدبيّ في هذه الحالة الأخيرة (التداولية)، سوى ببناءِ نموذجٍ من أجل معرفة الموضوع (الوظيفة المعرفيّة)، كما أنّه يبنيه لفائدة مستعملين محتملين (الأساتذة، التّلاميذ)، وكذا لفائدة عاملين وفاعلين محتملين جدّاً هذه المرّة ـ مثل الكتّاب، والنقّاد ومحترفي النّشر الأدبيّ وغيرهم. ويمكن أن تكونَ للنّموذج، في مستويات الاستعمال هذه، **وظيفةٌ بيداغوجيّة** *Fonction Pédagogique* أو ديداكتيكيّة ووظيفة معياريّة *Fonction normative* تخمينيّة أو قراريّة، دون إغفالِ الوظائفِ النّظريّة (البحث) والأيديولوجية.

يتمّ مسلكُ **النّمذجة** أو بناء النّموذج (أو النّماذج) عند واليزير على النّحو التّالي: «يمكن لكلّ نموذج، مهما يكن المستوى الّذي يتموضعُ فيه، أن يُنظر إليه باعتباره وسيطاً بين حقلٍ نظريّ يكون تأويلاً له وبين حقلٍ تجريبيّ يكون تركيباً له»

(*) انظر تلخيص هذه الخطوات في كتابة تاريخ أدبيّ من منظور نسقيّ في البحث الّذي تقدّم به الباحث ضمن النّدوة العالميّة: «التّاريخ الأدبيّ: نظريّات ـ مناهج ـ تطبيقات» (1989) بعنوان: **«التّاريخ الأدبيّ باعتباره خطاباً علميّاً»**. أعددنا ترجمة كاملة للبحث المذكور وراجعها الدّكتور عبد النّبي ذاكر، ونشرت بمجلّة **نوافذ**، 2001. وأعيد نشرها بمجلّة **فكر ونقد**. [المترجم].

(واليزير، 1977، ص153). وإليكم التّمثيل البيانيّ لذلك (ص155):

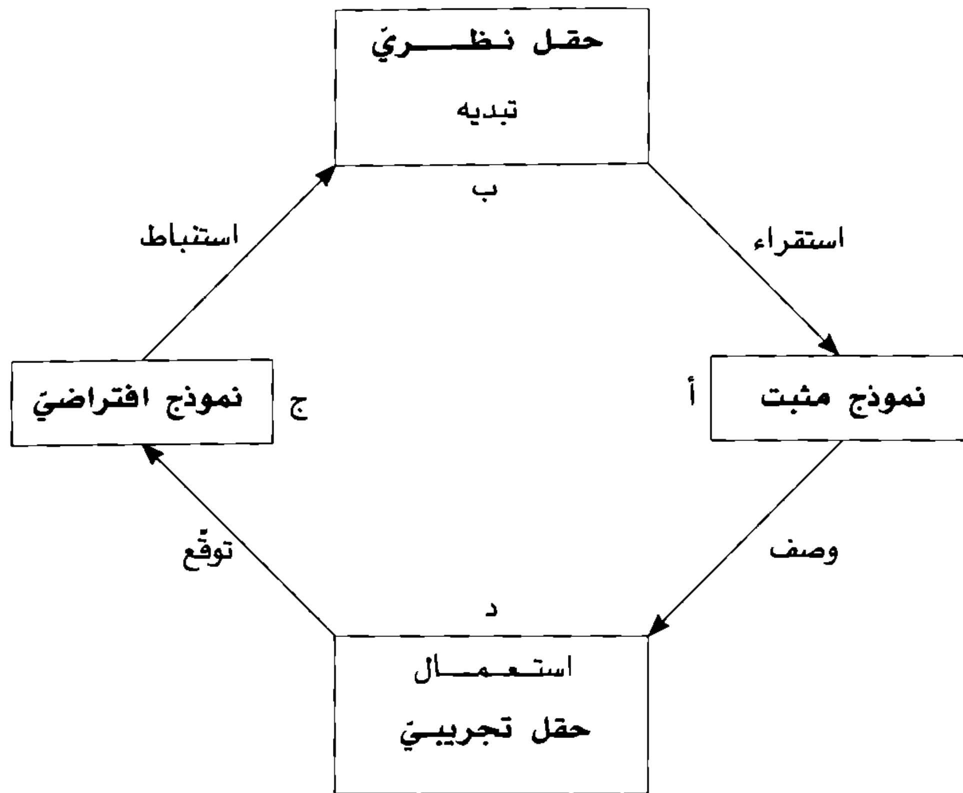


ويعتبرُ **النّموذج** *Modèle* وسيطاً بين ما هو أكثر ملموسيّة أي الحقل التّجريبيّ: (الوقائع الأدبيّة والاجتماعيّة)، وبين ما هو أكثر تجريداً أي الحقل النّظريّ (تصوّرات ومفاهيم الأنساق). ويفيد النّموذج مساعداً لغايات معرفيّة مثل الممثّل تقريباً في ضمانه ـ عبر الإيماء والصّوت ـ كينونة النّص. وفي حالة النّموذج التّمثيليّ المتحدّث عنه، فهو يشكّل عنصراً إيجابيّاً تعمل كينونته على اختبار انسجام النّظريّة. لقد حدّد باشلار (Bachelard)(*) النّموذج باعتباره محرّكاً هامّاً ضمن هذا التّوجّه للعلوم العقليّة المنطلقة من النّظريّة نحو الوقائع، وذلك **بتحقيقها** للمفاهيم(**). إنّ توضيح وظيفة النّموذج يعني التّساؤل حول القُدرة على التّبيين والتّصوير والتّمثيل بواسطة اللغة. وهكذا يكون النّموذج **تخييلاً مراقباً**، لأنّه غير موجَّه نحو لذّة المعرفة فحسب، بل أيضاً نحو إدراك الموضوع والبحث نفسه.

من الممكن، إذن، تمثيل ديناميّة النّمذجة على النّحو التّالي:

(*) باشلار (غاستون): (1884-1962) فيلسوف فرنسيّ. أثّر بأبحاثه الفلسفيّة على عدد من النّظريّات الأدبيّة. من أعماله: **تكوينُ العقل العلميّ**، **جماليّات المكان**، **شاعريّة الحلم**... إلخ. [المترجم].

(**) يعرّف باشلار النّموذج بكونه «كلّ تمثيل واقعيّ في شكل من الأشكال الذّهنيّة أو الفيزيائيّة أو اللفظيّة أو الرسميّة أو الرّياضيّة. فهو أداةٌ للبحث قد يؤدّي إلى تكوين نظريّة ويستمدّ فائدته العمليّة من طابعِ العُموميّة الّذي يتّصفُ به». [المترجم].



لتحقيقِ هذه الخُطاطة تلزمنا وسائل وأدوات وتقنيات ومناهج. سوف تتمثّل أدواتنا النّمذجيّة في موضعة للمعطيات وتحديد للأنساق المتواجهة ولعناصرها ولمختلف إواليات اشتغالها. وستؤول التّقنيات إلى التّحقّق من المعطيات التّجريبيّة والوقائع الأدبيّة والاجتماعيّة المحصل عليها عن طريق التّحليل الكمّي (تحليل المعطيات) أو الكيفيّ (تحليل المحتويات) أو المقارن. وفي الأخير ستتناوبُ المناهج تبعاً للمراحل والضّرورات التّاريخيّة والاجتماعيّة والبنيويّة. فضلاً عن المناهجِ التّوفيقيّة، الخاصّة بوصف النّموذج أو النّماذج المثبَتَة.

يميِّز محلّلو الأنساق بين ثلاثة أنواع من الأنساق ينعتونها بـ [النّسق] **المنعزل** *isolé* و**المنغلق** clos و**المنفتح** ouvert. فالنّسق **المنعزل** عبارة عن تجميع أو تأليف من العناصر الّتي لم تُعدَّل أو تتأثّر قطّ بما يُحيط بها. إنّه مفهومٌ فكريّ جدّاً أكثر ممّا هو واقعيّ. ولا وجود له في عالم الفيزياء حيث تنتقلُ الطّاقة دائماً من نسق إلى آخر. وبهذا المعنى يتضمّنُ النّسقُ دائماً نسقاً آخر، أو على الأقلّ، محيطاً قابلاً لإحداث تعديلات عميقة من نسقٍ إلى آخر. ويعتبرُ النّسق **المنغلق** تنظيماً غير معقّد من العناصر الموجودة أو المختبَرة عادةً في العالم الجامد. فهو يتمثّل، إذن، في اختزاله الكلّ إلى مجموع أجزائه. ويحدث توازن **النّسق** حينما تبلغُ **الأنتروبيا**(*)

(*) الأنتروبيا: مصطلحٌ فيزيائيّ عبارة عن دالّة ديناميكيّة حراريّة يمكن بواسطتها التعرّف على =

مداها الأعلى. والمثال الأكثر وجاهةً في عالم الفيزياء، مثلاً، هو مثال الدّيناميكا الحراريّة، وبالضّبط، حجم غاز معيَّن. إنّ السَّيرورات الملاحظة في هذا المثال قابلة للانعكاس، وبالتّالي يعتبرُ النّسق نفسه غير غائيّ إذ يبدو أن لا هدف ولا قصديّة له. وتظهر الطّبيعة في هذا النّوع من الأنساق كآلة ثابتة تُرى من الخارج، بيد أنّ أداءها لم يعدَّل أبداً من خلال هذه الملاحظة.

ويعتبرُ النّسق **المنفتح** نقيضَ النّسق **المنغلق**. إنّه نسقٌ فكريّ وواقعيّ. إذ يتعلّق الأمرُ بتنظيمٍ حيّ أو بتنظيمٍ يتضمّن الحياة والحركة والتّبادل والعلاقة. ولكي يستمرّ النّسق ويحيا ينبغي على التنظيم أن يتلقّى الطّاقة والمادّة والمعلومة ويمنحها باستمرار. إنّه، إذن، نسقٌ معقّد، يتموضعُ في مستوى أعلى من **اللااحتماليّة** أو **اللاتوقّعيّة**. ويوفِّر التّواصل القانون الّذي ينظِّم الكيفيّة الّتي يجبُ على المادّة أن تنتظمَ بها، وما هي الوظائفُ الّتي يجبُ أن تُفرض (المقرّرة) حتّى تحافظَ على نفسها. إنّ عدمَ التّوازن شيءٌ ممكنٌ دائماً حتّى في الأنساق الصّارمة. ويتحوَّل **النّسق** (الأنساق) **المنفتح**(ة) بدوره(ها)؛ ويتّجه (تتّجه) نحو تعقيد متزايد، وترابط داخليّ ونحو اختلافيّة تراتبيّة. وكما تَظهر هذه الأخيرةُ في المجالات العُضويّة فهي تظهر، كذلك، في الميادين شبه-عضويّة، ممّا يجعل **المقاربة النّسقيّة** *Approche Systémique* (للنّسق المنفتح) لا تختلفُ، في الحقيقة، من العالم الحيّ عنها في العالم الجامد. فعلى سبيل المثال، تتآلفُ الذّرّات لتشكّل جزيئات؛ والجزيئات تشكّل الجزيئات الكبرى؛ والجزيئات الكبرى تشكّل الهيولينات؛ والهيولينات تشكّل الخلايا؛ والخلايا تشكّل الأجسام؛ والأجسامُ تشكّل المجتمعات. إنّ سيرورةَ التّحوّل عبارةٌ عن **اتّصاليّة** تتوسّعُ باتجاهِ تحقُّق معقَّد أكثر فأكثر. ويمكن أن يعتبرَ النّسقُ المنفتحُ شبكةً وتراتبيّةً متعدّدةَ المستويات. وعلى هذا النّحو (أي نسق منفتح # نسق منغلق) فهم وحلّل رومان ياكبسون وليفي ستروس قصيدة **القطط** لبودلير (ياكبسون، 1973، ص416).

يمكننا، باديَ ذي بدءٍ، أن نميِّزَ في تاريخ التّاريخ الأدبيّ بين نسقين: فالتّاريخ

= حالة الاختلال داخل نسق معيّن وترتبطُ بمقدار كميّة الحرارة المرافقة لحدوث العمليّات المختلفة داخله، وكذا درجة الحرارة الّتي يتمّ عندها حدوث تلك العمليّات. فإذا كانت عالية تتمّ عند ثبوت درجة الحرارة فإنّ التّغيّر في مقدار الأنتروبيا المرافق لهذه العمليّة يساوي مقسوم كميّة الحرارة على درجة الحرارة. [المترجم].

الأدبيّ التّقليديّ نسقٌ منغلقٌ أي النّسق الّذي حدّده الفيزيائيّون الكلاسيكيّون. يتعلّقُ الأمرُ بتنظيم خِلْو من أيّ تعقيد، أو أيضاً باختزال للكلّ إلى مجموع أجزاء مكوّناته: قليل من التّاريخ العامّ ومن البيوغرافيّات والأعمال، ومن تجميع لهذه العناصر في صورةٍ بسيطةٍ للسّببيّة. ويتمّ التّوصّل إلى التّوازن حينما يصلُ نسق هذا التّاريخ إلى مداه الأنتروبي. وهو ما يسمّيه المؤرّخون الأدبيّون **بالأوج**. ولا يمكن للسّيرورة الّتي تحدث، حينئذٍ، أن تكونَ غير **الانعكاسيّة**، بحيث أن هذا النّسق، كما سبق أن قلنا، غير غائيّ. وفضلاً عن ذلك يحدثُ في مرحلة الأوج **انحطاط** أو **اضمحلال**. حينئذ يصبحُ التّاريخ الأدبيّ آلةً ثابتةً يمكن أن نتكهّن فيها بالتّطوّرات. ولهذا النّسق، علاوةً على ذلك، غايةٌ ديداكتيكيّة نتركها الآنَ جانباً إلى حين.

سيحدِّد التّاريخ الأدبيّ الجديد، باعتباره **نسقاً منفتحاً**، موضوعه ـ الأدب ـ باعتباره موضوعاً **غير متجانس** (الأدب والمجتمع) **ومنظّم** (نظام، تراتبيّة، علاقات العناصر، بالإضافة إلى المراقبة والقواعد) في الوقت ذاته. وتتمثّل إحدى ميزات النّسق المنفتح في قُدرته على إيجاد وصيانة تنظيم داخل عالم مؤلّف من مكوّنات مختلفة في تغيُّر دائم. فالتّنظيم يدلّ دائماً على: النّظام، الفوضى، الأنتروبيا. تكمنُ مزية مقاربة من هذا النّوع في قُدرتها على تحليل الموضوع وتقييمه ـ الأدب/ الظّاهرة الأدبيّة ـ في وظيفته (ديناميّته) وفي قصديّته (أهدافه وغاياته) وفي خاصّيته العُضويّة (تحوّلاته). وعلى هذا النّحو تتوّحد مقتضيات التّاريخ الأدبيّ (التّعاقب/ التّزامن) بمقتضيات التّداول الأدبيّ (العمل على الموضوع بهدف اختبار الأفكار الّتي كوّناها عنه). وبالمثل نكون قد طرحنا جانبًا التّحليل والمقاربة البنيويّين اللّذين لم يقدِّما شيئاً يُذكر، على الأقلّ، في صيغتهما النّقديّة، من أجْل حلّ مشاكل التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ. إنّ التّحليل النّسقيّ يسمحُ بصرف الاهتمام نحو مجموع هامّ من العناصر وكذا نحو القُدرة على الاهتمام بها مجتمعةً أو منعزلةً في الوقت ذاته. وعليه، لن يكونَ التّحليل تائهاً وسط ركَام من التّفاصيل. كما أنّه لن يضلّ طريقه في تناول كتلة ضخمة من العناصر المتنافرة أو المفتقرة إلى أنموذج واضح. وفي نهايةِ المطاف تجعل دراسة جميع العناصر، في علائقها وتعالقاتها وتنظيمها، التّعميمات ممكنة. تلك التّعميمات الّتي يمكنُ تأكيدها (أو نفيها) في الحال. وهكذا لن نكونَ أبداً (وهل هذه أمنية) بصدد الفرضيّات التّعميميّة الّتي طالما أوخِذَ عليها التّاريخُ الأدبيّ التّقليديّ.

II ـ المفهومُ التّاريخيُّ «للنّسق»

رُبّما كان من الأنسب لنا، قبل أن نتوغّلَ في الموضوع، طمأنة «الأدبيّين» الّذين مازالوا بعد لانسون، يشمئزّون من التّفكير في ربط دراساتهم بمباحث معرفيّة أخرى واقتراضها لمفاهيم أو أدوات من **الدّيناميكا الحراريّة** و**السبرنطيقا** و**المعلوماتيّة** أو ـ لكي نزيدَ الطّينَ بلّةً ـ من علومٍ أخرى مماثلة [تنتهي بلاحقة: «iques»]. فقد تقبّل هؤلاء الأدبيّون، حتّى الآن، عن طوع أو كره، فكرة البنيات دون أن يعلموا، مع ذلك، من أين جاءت ولا ممّن اقترضوها: من فنّ العمارة أو العبقريّة، من البيولوجيا أو الجيولوجيا، من الكيمياء أو الفيزياء. ومن المعلوم أنّ الفكرة قد جاءت عن طريق **الأنثروبولوجيا واللسانيّات** اللّذين يعتبران، كما يقول **مؤرّخو الأدب**، علمين مساعدين. غير أنّ هذه العلوم، سواء أكانت مساعدةً للأدب أم مقترنة به، لا ينبغي - ينصّ هؤلاء ـ أن تقلّد بصفة خاصّة. ويؤكّد لانسون: «ليس في وسع جميع مناهج العلوم المنقولة إلينا أن تُسدي لنا أيّ خدمة» (لانسون، 1965، ص28). «وأقوى العقول هي الّتي انبهرت باكتشافات العلم الكبيرة، أفكّرُ هنا في تين وبرونتيير. فلن أقومَ مرّةً أخرى بنقد نسقيهما: إذ اتّضح، اليومَ، أنّ ميلهما إلى تقليد عمليّات العلوم الطّبيعيّة أو استخدامها قد انتهى بهما إلى مسخ التّاريخ الأدبيّ وتشويهه. ولا يمكن أن يبنى أيُّ علم على أنموذج علمٍ آخر، وإنّما تتقدّم العلومُ المختلفة باستقلال بعضها عن الآخر استقلالاً يُتيح لكلّ منها الخضوع لموضوعها. ولكي يكونَ للتّاريخ الأدبيّ شيءٌ من العلم فإنّ عليه أن يشرعَ في الامتناع عن محاكاة العلوم الأخرى أيّاً كان نوعها» (لانسون، 1965، ص40-41)(*).

ليس أمامنا خيار. فقد يكونُ البحثُ عن سندٍ نظريّ أو تحليليّ في نظريّة وتحليل الأنساق **محاكاةً ساخرةً** أو **نسخاً** لعلمٍ آخر. ذلك ما ينبغي الامتناعُ عنه. ومع ذلك يجدُ المرء فكرة **النّسق** مبعثرةً في أماكن عدّة من كتابات القرنين التّاسع عشر والعشرين، بل وقبلهما. فمنذ قليلٍ أطلق لانسون على نظريّات تين وبرونتيير اسم **الأنساق**. ولا جَرَم أنّ للكلمة عنده معنى تحقيرياً. وفي مواضع أخرى يقول: «باسم التّاريخ غالباً ما جاؤونا بنقد ذاتيّ وانطباعات فرديّة أو بناءات نسقيّة»

(*) انظر كذلك لانسون (1982)، **منهج البحث في الأدب واللغة**، ترجمة: محمّد مندور، ص45-46. [المترجم].

(لانسون، 1965، ص61). وبتسمية لانسون لكتّاب هذه **البناءات النّسقيّة**، في موضع آخر: مدام دو ستايل، وفيلمان، وتين، وبرونتيير، نجده، مع ذلك، يسلّم بفائدتهم: «متطلّعين إلى نظراتهم النّسقيّة (مرّةً أخرى) ليس إلاّ، وإلى تعميماتهم المتسرّعة وجسارتهم البنّاءة وتوهّمهم إيجاد قانون القوانين ومفتاح كلّ الأقفال. فبفضل هذا ذاته وبفضل هذه الأجزاء العتيقة من أعمالهم لم يكونوا عديمي الفائدة. لقد ألهبوا النّفوس حماساً وطرحوا المشاكلَ وذلّلوا المصاعبَ للأجيالِ الّتي خاضت تجربةَ التّحقّق، الّتي كان ينبغي القيام بها على فرضيّاتهم. لقد أفاد العلمُ من كلّ ذلك» (لانسون، 1965، ص65).

من الممكن إدانة ما يُعتقد أنّه **بناءٌ نسقيّ** *Construction Systémique* واقتراح هذا البناء نفسه. فحينما كان لانسون بصدد التّفكير في تأثيرات كاتب في جماهيره المختلفة بالعبارات التّالية: «كلّ جيل يقرأُ ذاته في ديكارت وروسو ويصنعُ لنفسه ديكارت وروسو على صورته وتبعاً لحاجاته (. . .) إنّ الصّلةَ الّتي تقومُ هنا ليست هي الّتي كانت موجودةً لحظة الإبداع الأدبيّ والّتي يسعى النّقدُ المتبحّرُ إلى إعادة بنائها بين العمل [الأدبّي] وبين الكاتب، وإنّما هي بين العمل [الأدبيّ] وبين الجُمهور الّذي ينقّحه ويكرّره ويغنيه أو يُفقره باستمرار». فلانسون يتكلّم بعباراتٍ نسقيّة: عن **الكاتب** وعن **الجمهور** اللّذين يعملان في فتراتٍ مختلفةٍ من الوجود الواقعيّ للعمل الأدبيّ المتنقّل في ظروف مختلفة وفي أوضاع اجتماعيّة متباينة. ويستنتجُ لانسون: «ذلك أن تتبّع نجاح عين من عيون الآثار لا يقلّ، في غالب الأحيان، عن النّظر إلى ما يحدثُ لفكر فرديّ داخل المجال المشترك للأذهان، كما لو نقرأُ داخل جهاز تسجيليّ بعضاً من التّغييرات داخل وسط اجتماعيّ معيّن» (لانسون، 1965، ص70-71). وهو النّصّ نفسه (**التّاريخ الأدبيّ وعلم الاجتماع**، 1904) الّذي يعدّد فيه لانسون القوانينَ السّتّة العامّة (لعلم الاجتماع) الّتي تعتبرُ قواعدَ للأنساق. بيد أنّ لانسون يحذّرنا مرّةً أخرى: «ينبغي ألا نُضمّن هذه القوانينَ أيّ إثباتٍ **نسقيّ** وأيّ حكم **مسبق** وأيّ فلسفة للتّاريخ أو للعلم وأيّ فكرة عن وحدة الكون. ولن نضعَ فيها سوى الواقعة ومن غير أن نفهمَ أيّ شيء آخر عن كلمة قوانين، ما عدا أنه في حالات متعدّدة تجري بعض الأمور على هذا النّحو، بالنّظر إلى بعض الظّروف المسلّم بها» (لانسون، 1965، ص73). وبالطّبع، يمكنُ أن نلاحظَ في الكلمات الأخيرة مبدأً للسببيّة. غير أنّ فكرةَ **القوانين**، وإن لُطّف من

سَوْرتها، («إنّها هنا ظلال قوانين» يقول لانسون) الّتي تُقيم صلاتٍ بين هذه «الوقائع العامّة» والّتي يمكنُ «التّحقّق منها في الآداب القديمة والأجنبيّة» ليست، ولا يسعنا إلاّ أن نقولَ ذلك، سوى مظهر لنسق أو عدة أنساق متفاعلة. ويواصل لانسون قائلاً: «هذه القوانين ليست إلاّ معادلات مجرّدة للوقائع: وهي ليست، بالنّسبة لي، سوى حدوس مستندة على ملاحظاتٍ محدودة. وكيفما كانت طبيعتها فهي تُسعِف، لا أقول في تفسير الوقائع (ولم لا؟)، وإنّما في تأمّلها وتقديم وجهات نظر لمساءلتها عن كثب ودراسة صلاتها وإواليّاتها بكلّ دقّة. وفي وسعها أيضاً أن تقدّم فكرةً عن طبيعةِ التّعميمات الّتي من المجدي اختبارها في التّاريخِ الأدبيّ» (**ن.م.**، ص80). ونقرأُ هنا لفظتي «**الرّوابط**» و«**آليات**»، اللّتين سمّيناهما أعلاه **العلاقات والاشتغال**؛ وتعتبرُ القوانين المكتشفة داخلها «قوانين مندرجة في الوقائع وداخليّة نوعاً ما ومطابقة لها. وهي وحدها ما يمكن بناؤه» (لانسون، **ن.م.**)(*). أمّا فيما يتعلّق **بالتّعميمات** الخاصّة بالسّيرورات، فذلك هو موضوع وغاية **الأنساق** الّتي طرحنا، فيما سبق، مفاهيمها وعمليّاتها على نحوِ **نسقيّ**.

إنّ الفكرةَ الّتي يُطلِقُ عليها المؤرّخون تحت تسميات متعدّدة فكرة **نسق**[3] لهي أقلّ نسقيّة، لكنّها ليست أقلّ واقعيّة. ففي «**صحيفة المناظرات**» (*Journal des débats*) (ع5، شباط/فبراير، 1804) يُحيل جيوفري على الفكرة عند حديثه عن **فلسفة الأدب**: «أن نبحث إلى أيّ حدّ يمكن للنّظم الدّينيّة والنّظام والأنساق الاجتماعيّة أن تؤثّر في الذّوق، وفي طريقة النّظر عند أمّة معيّنة، وأن ندرسَ فكر قرن معيّن في كتابات زمنه، وأن نبحثَ لدى الشّعراء والخُطباء عن مفاهيم تاريخيّة، وسياسيّة أكثر يقينيّة من تلك الّتي توجد عادةً في التّواريخ والدّراسات الوثوقيّة، هذا هو ما أسمّيه فلسفة الأدب». وقد سبق لمدام دو ستايل أن تغيَّتْ في

(*) ويقول عن فائدتهم في موضعٍ آخر من المقال: ''ثم إنّه لمن الواضح اليوم أنّ كلّ أولئك الذين حاولوا، منذ قرن، أن يُعطوا الأفكارَ الأدبيّة شيئاً من ثبات المعرفة العلميّة لم يذهب عملهم سدىً بالرّغم ممّا تورّط فيه الكثيرون من ضلالٍ وأوهام؛ فسانت بوف وتين وبرونتيير وكثيرون غيرهم من واضعي الأبحاث الخاصّة ورسائل الدّكتوراه ومقالات المجالات النّقديّة والعلميّة لم يضيعوا وقتهم عبثاً'' (**منهج البحث في الأدب واللغة**، مرجع مذكور، ص83-84). [المترجم].

(3) كان المؤرّخون في القرن الثّامن عشر يتحدّثون تلقائيّاً عن «النّسق الحقيقيّ للأدب الرّاقي» (ف. غرانيه: **المكتبة الفرنسيّة** أو **تاريخ فرنسا الأدبيّ**، «تمهيد»، ج IX، ص1726-1727).

كتابها **حول الأدب في علاقته بالمؤسّسات الاجتماعيّة** (1880) «البحث عن طبيعة تأثير الدّين والأخلاق والقوانين في الأدب والعكس، أي تأثير الأدب في الأخلاق والدّين والسّياسة. وسوف يتّضحُ هذا النّسق المزدوجُ على مستوى النّقيض «شمال-جنوب» (شمالنا-الجنوبيّ الحالي) الّذي حلّ محلّ النّقيضة الشليغيليّة «كلاسيكيّة-رومانسيّة»»(*).

تلك كانت اللحظة الأولى من الحركة الّتي يشيرُ إليها جان جاك أمبير بقوله: **رفع الأدب إلى منهج العلم ونظامه** بمعنى: «تجميع كلّ الرّوائع المنتمية إلى العائلة الطّبيعيّة نفسها، **الّتي تشكّل جزءاً لا يتجزأ من كلٍّ بذاته** ونتائج لسبب واحد(**)، **ونتائج حركة بذاتها للفكر أو المجتمع**» (جان-جاك أمبير، 1834، ص123). يندرجُ ما شدّدنا عليه داخل التّعريفات المقدّمة أعلاه عن **النّسق**. وسيكمّل تعريف إميل فاغيه تعريف أمبير: «النسق منهجٌ للعمل. إنّه بمثابة مسردٍ مسبق للموادّ. وهو، فضلاً عن ذلك، أثرٌ لطبعنا وتطبيقٌ عقلانيّ بسيط لطريقتنا الخاصّة والشّخصيّة في النّظر إلى الأشياء» (فاغيه، 1906، III).

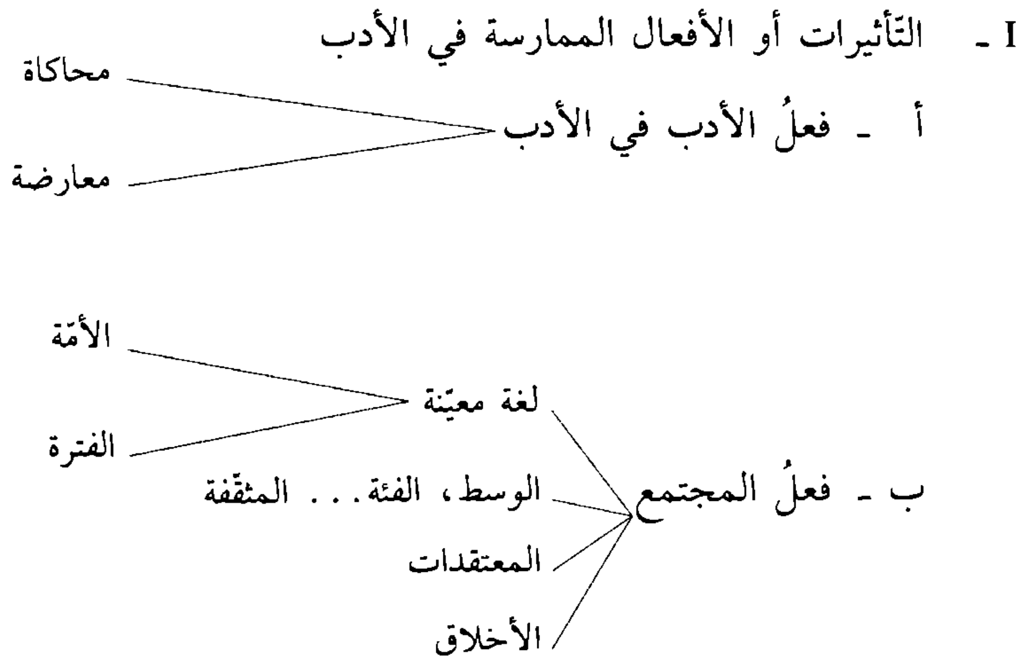
لا جَرَمَ أنّ فاليري كان الأكثرَ تشبّثاً بالنّظر إلى الأدب باعتباره نسقاً شاسعاً من التّبادلات أو الاستنتاجات. وكما أنّه لم يكن لأبياته، في نظره، سوى أهمّية السّماح له

(*) تشدّدُ مدام دو ستايل على تأثير طبيعة الحياة الاجتماعيّة في فكر وأدب كلّ أمّة تأثيراً عميقاً، وتتوقّفُ هذه الطّبيعة نفسها على المناخ والنّظُم السّياسيّة والدّينيّة والقوانين. فإذا تغيّرت هذه الأوضاعُ في مجموعها فإنّ على الأدب، الّذي يتوقّفُ هو نفسه على عقليّة الجمهور وخصوصاً على عقليّة الطّبقات الموجِّهة أنْ يتغيّر. وهذا يعني أنّ العلاقةَ بين الأدب والمجتمع هي علاقةُ تأثيرٍ وتأثّر، أخذ وعطاء.. ولأنّ مدام دو ستايل كانت ترومُ تجديدَ النّظرةِ إلى الأدب والتّعامل معه والخروج به من مناخ الصّراعات الّتي احتدمت بين أنصار التّقليد وأنصار التّجديد، وتغيّت تبعاً لذلك، توجيهَ الأدب في مسارٍ براغماتيّ يجعلُ منه جزءاً فاعلاً في تطوير المجتمع؛ فقد انطلقت من وضع تمييز بين نموذجين من الأدب، الواحد تُجاه الآخر ومنحتهما حقوقاً متساوية. فالنّموذجُ الأوّل هو الأدبُ الكلاسيكيّ الّذي، وإن صدر عن كتّاب محدثين، هو من إلهام قديم. وهو في الحقيقة مشبَع بحالة فكريّة وثيقة العلاقة بالمُناخاتِ الجنوبيّة. والنّموذجُ الثّاني هو الأدبُ الرّومانسيّ ومنبعه بلدان أوروبا الشّمالية. فـ هوميروس يقابله الشّاعر الشّمالي أوسيان، وراسين يقابله شكسبير أو شيلر. [المترجم].

(**) يميلُ كثيرٌ من المحدثين إلى الحديث عن السّبب (Cause) والنّتيجة (Effet) بدلَ الحديث عن العلّة والمعلول. وذلك لما شاب الكلمتين الأخيرتين من مدلولٍ ميثولوجيّ. لذلك فضّلنا وضعَ مقابل السّببية بدلاً من العلّية في مواضعَ أخرى من التّرجمة. [المترجم].

بالتّفكير في الشّعر، فلن يعملَ التّاريخُ الأدبيّ سوى على إبراز عدم جدوى الإنسان في بذل مجهود لفهم العمل [الأدبيّ]: «لا ينبغي أبداً أن ننطلقَ من العمل إلى إنسان ما، بل من العمل الأدبيّ إلى قناع. ومن القناع إلى الآلة» (فاليري، 1960، ص581). ويا له من وصفٍ رائع **للأنساق**. فمن العمل، إلى الكاتب كقناع، إلى الآلة ـ اصطناعيّة أم غير اصطناعيّة ـ الّتي تعتبرُ بدورها نسقاً. لكنّ فاليري كان ينظر جيّداً إلى النّسقين الفرعييّن لتعدّد الأنساق حينما كان يقول بأنّ الأدب ضربٌ من **الكهنوتِ** أو **التّجارة**. كما أنّه يقترحُ «تاريخاً حقيقيّاً للأدب أو لدراسة **أقرب** ما تكون إلى هذا التّاريخ» (التّشديد في النصّ) يبسّطها في الخُطاطة التّالية:

I ـ التّأثيرات أو الأفعال الممارسة في الأدب



ج ـ فعلُ العلوم

د ـ فعلُ الفنون الأخرى: الرّسم، الموسيقى... إلخ.

والحال أنّ بين هذه الأفعال ما هو مردود.

II ـ الأشخاص

طموحات، تفاهات، مصالح، المجد تراكبات مختلفة

المرأة

(فاليري، 1974، ص1210–1211).

ويعرِّفُ فاليري مصطلح **الحياة الأدبيّة** *Vie Littéraire* ـ الّذي سنتناوله من جديد في موضعٍ آخر لتسميةِ أحد النّسقين ـ باعتباره «**النّوع الأكثر إبعاداً عن أمور العقل**» (فاليري، 1974، 1210). هذا التحديد تحديدٌ **للتّجارة** الأدبيّة «يقع الأدبُ فريسةً دائمةً لنشاط أشبه بنشاط البورصة، فالأمر كلّه أمرُ قِيم يتمّ إدخالها ورفعها وخفضها، كما لو كانت هذه القيم متشابهةً فيما بينها، شأنها، داخل البورصة، شأن الصّناعات والمشاريع الأكثر تبايناً في العالم، ما أن يُستعاض عنها بالدّلائل» (فاليري، انظر شاربيه، 1956، ص172-173).

لن نعاودَ الحديثَ عن الشّكلانيّين الرّوس والأميركيين الذين يتكلّمون دائماً ومباشرةً على الأنساق. ولنُذكِّر بأنّ «الشّكلانيّين الرّوس قد شقّوا الطّريق من خلال اهتمامهم البالغ بظواهر الدّيناميّة البنيويّة واستخلاصهم **لمفهوم تغيُّر الوظيفة**». ويستنتجُ جيرار جينيت: «يصبح التّاريخ الأدبيّ، تبعاً لهذا الفهم، تاريخَ نسقٍ معيّن. إنّ تطوّر الوظائف هو الدّالّ وليس تطوّر العناصر، ومعرفة العلاقات التّزامنيّة يسبق، حتماً، معرفة الإجراءات» (ج. جينيت، 1966، ص168).

ويعتبرُ النّسقُ، في نظر يوري لوتمان، أوّلاً وقبل كلّ شيء، **نسق معايير** *Système de norme*، يوجّه **العمل الأدبيّ** ويمنحه دلالته. وتعني **المعايير**(*) الإمكانيّات والقيود، ذات الطّابع الشّكليّ والموضوعاتيّ، وكذا السّنن والأساليب

(*) يستعيرُ يوري لوتمان مصطلح معايير من اللسانيّات الاجتماعيّة (Sociolinguistique)، ويتلخّصُ في جملةٍ من قواعد الاستعمال الفرديّة أو الجماليّة. وينهضُ اختيار هذا المعيار أو ذاك على معايير خارج لسانيّة كاللغة المقدّسة ولغة السّلطة السّياسيّة والتّأثير الأدبيّ... إلخ. كما تظهرُ هذه القواعدُ في شكل تعليمات ونواهي ينبغي أن تتقيّد بها الجماعةُ اللسانيّة، وتسمّى، مثلاً، في اللسانيّات التّقليديّة النّحو المعياريّ في مقابل ما يسمّى بالنّحو الواصف (Grammaire descriptive). وتلخّص فكرة المعايير هذه وجهة نظر لوتمان في بناء نماذج توليديّة تمكّن من الوصول إلى نمطيّة أدقّ للنّصوص ولبنياتها. فهو يميّز بين جماليّتين: إحداهما يسمّيها جماليّة المماثلة، حيث تحدّد قيمةُ الأشكال الفنّية بمدّة احترامها للقواعد، ويكونُ كلّ خرقٍ فيها علامةَ ضعف. والأخرى يسمّيها جماليّة المعارضة، حيث تتحدّد قيمُ الأشكال والفنون أيضاً بمدى خرقها للقواعد المألوفة. ويشيرُ لوتمان إلى أنّ هاتين الجماليّتين متوازيتان عبر التّاريخ الإنسانيّ. وهذا التّمييزُ يشكّل، في الحقيقة، ضربةً يوجّهها لوتمان إلى نظريّة الانزياح عند كوهن الّتي ترى أنّ القيمةَ الفنيّة للشّعر، مثلاً، تقتصرُ على خرقه للقواعد فقط. [المترجم].

والرّموز والأنواع. وجميع الممارسات المسنّنة للكتابة عموماً. وتنصّ **نظريّةُ الإخبار** *Théorie de L'information*، الّتي تعتبرُ أساس هذه النّظريّة، على أنّ المحتوى الإخباريّ لنصّ من النّصوصِ ليتنامى نسبةً إلى درجة اللااحتماليّة، حيث تكونُ العناصرُ والنّماذجُ في علاقة بسنن معيّن. إنّ الأمرَ لا يتعلّقُ بحضور لعناصر غير متوقَّعة في النّص فحسب، بل أيضاً بغياب وعدم حضور سيولِّدان الانطباعَ نفسه. إنّ هذه العلاقةَ المنطلقةَ من السنن نحو النّصّ، ومن النّصّ نحو السّنن، هي الّتي تُفضي إلى اعتبار العمل عملاً **فنّياً** أو **أدبيّاً**. وتُفضي هذه المعطيات بلوتمان إلى طرحِ نوعين من الفرضيّات ذات الطّابع التّعاقبيّ. تؤكّد الفرضيّةُ الأولى على أنّ **التّعاقبيّة الأدبيّة** *Diachronie littéraire* تتميّزُ بالفتور التّدريجيّ للسّنن الأصليّة. وحينما يولدُ سنن جديد (نوع، نمط كتابيّ) فهو يتمثّل في عددٍ كبيرٍ من المعايير الدّقيقة، كذلك وفي عدد كبير من التّعليمات، بل والنّواهي. وكلتا الفرضيّتين ضروريّتان لكي يُدرَك السّنن كما هو، وليصل، في نظر قرّاء العمل، إلى طابعٍ خاصّ. وحينما يصبحُ السّنن على هذه الصّورة، داخل أفق انتظار القرّاء، يحدث إجراء للفتور التّدريجي: إذ تصبح بعض التّعليمات اختياريّةً ويتمّ اجتنابُ كثيرٍ منها في غالب الأحيان. وفي نهايةِ المطاف، فإنّ ما يبقى هو الدّلائل الخارجيّة للسّنن وحدها. غير أنّ تواتراتها في النّصّ تكون كافيةً لاستحضار السّنن عند القارئ، في مجموعه وبكلّ معاييره. وتستهدفُ الفرضيّة الثّانية اشتغال إواليّة تعويضيّة على مستوى **التّعاقبيّة الأدبيّة**. وحينما تصبحُ القواعدُ المعياريّة اختياريّة، واختياراتها ممكنة، فإنّ نوعاً آخر من التّنظيم يتأسّس على مستوىً آخر. والمثال الّذي يضربه لوتمان هو المعايير العروضيّة للشّعر الرّوسيّ في القرن العشرين، والّذي عوّض فتورُه من خلال مقتضى متجانسٍ لتنظيم صوتيّ غنيّ جِدّاً ومحضَّر بإحكام. ويترافقُ التّجديدُ على مستوى معيّن مع عودة إلى التّقليد على مستوى آخر. وهكذا يحدث تغيُّر لا يكون، أبداً، متزامناً وإنّما يظهر، دائماً، على **المستوى التّعاقبيّ**. وبهذه الكيفيّة وحدها يمكنُ التّعرّف على المعايير الّتي تصارعها النّصوص (والكتّاب) المتمرّدة الّتي ندرك فيها مزايا التّجديد. وحينما يتأمّلُ التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ الانقطاعات مع الماضي، فإنّه لا يعمل سوى على إبراز الأشكال الخارجيّة (حركات، كتّاب # كتّاب، متوازيات)، وليس إبراز اختلافات النّصّ (النّصوص)

هذه بالقياس إلى إطارات ومعايير وسنن موجودة سلفاً، بحيث يفقدُ التّاريخ المذكور كلّ إمكانيّة لفهم الظّاهرة. فالدّلالة لا تكمنُ في التّعميم الّذي يقومُ على عناصر خارجيّة مترابطة سببيّاً، بقدر ما أنها تكمنُ في هذه العلاقة [الموجودة] بين هذه العناصر الدّاخليّة لنصّ و/أو بينها وبين عناصر أخرى لسنن خارجيّ.

إنّ نسقَ المعايير الأدبيّة لا يوجد **في فراغ** (*in vacuo*)، بل إنّ وجوده في علاقةٍ وثيقةٍ مع مجموعة من المفاهيم الثّقافيّة والفلسفيّة والمؤسّساتيّة السّائدة في فترةٍ معيّنة. ويتّصل، تعالقيّاً، بنسق المعايير الأدبيّة هذا نسق معايير ناتج عن حقول مختلفة (دينيّة، نفسيّة، أخلاقيّة، سياسيّة إلخ). وهما يشكّلان معاً **نسق أنساق** *Système des Systèmes*. وكما هو الشّأن في كلّ **نسق**، فإنّ العناصر لا تتساوى من حيث قيمتُها، ولا من حيث وضعُها، بل إنّ أحدها يهيمنُ على العناصر الأخرى أو يكون خاضعاً لها. سنتركُ جانباً نظريّة لوتمان حول هذه المسألة. ومع ذلك فإنّ التّعميمَ القائمَ على الاستقراء يستفيدُ مباشرةً من فكرة **النّموذج الموضعيّ** الّذي سيتمثّلُ، بالنّسبة للمنظر في **الحقل النّسقيّ**، في النّصّ أو النّصوص، الحدث أو الأحداث، الفاعل أو المؤسّسة، والتي تحوّل النّسق أو تثبّته. وفي هذه الحالة وحدها تأخذ الوظائفُ النّصيّة قيمةً تاريخيّة (دلاليّة) بالنّظر، تحديداً، إلى تحوّلها أو ثباتها (حركة-سكون). ومن ثمّ يمكنُ تصنيفُ هذه المؤسّسات تبعاً لأهميّتها النّسبيّة داخل الأنساق موضوع الدّرس، انطلاقاً من نقطةٍ مركزيّة باتجاهِ الهامش. إنّ كلّ ثقافةٍ تمتلكُ، في فترةٍ من فترات **تطوّرها**، (بمصطلحات شكلانيّة) سلسلةً من **المعايير الثّقافيّة** التّنظيميّة، الّتي تحدّد نظاماً تراتبيّاً، لإطاراتِ مفاهيميّةٍ مختلفة، وتنتقى من بينها في الحالات الّتي تصبحُ فيها المطالب متصارعة: العلم ضدّ الدّين، السّياسة ضدّ الأخلاق. وإنّ هذه المعايير التّنظيميّة لهي الّتي تجعلُ من وضعٍ ثقافيّ معيّن نسقاً منسجماً، بدلَ أن تجعلَ منه سلسلةً من السّنن الخاصّة والمنفصلة. ويحدّد كلٌّ من هذه الآليّات التّنظيميّة، من **تلقاء ذاتها** (*ipso facto*)، موضع **السّنن الأدبيّة والجماليّة** بالقياس إلى (سنن) المؤسّسات الثّقافيّة الأخرى. وفي بعضِ الأحيان يُنظرُ إلى الأدب، عند بعض الجماعات، باعتباره مستقلاًّ نسبيّاً أو باعتباره أسمى مجالٍ للقيم. وعند البعض الآخر تُترك للأدب كامل الحريّة لبلورةِ مساعيه الخاصّة. وعند آخرين تكون السّنن الشّعريّة، والمبادئ الجماليّة مضطرّة للإذعان إلى سننٍ أخرى، خارجة عنها، تستمدّ منها صلاحيّتها الّتي تقرّ المحتويات

بشرعيّتها. ومن أجلِ وضعِ نمذجةٍ للنّصوص الأدبيّة أوضح لوتمان أنّ ما يحسمُ في هذه **الخاصّيّة الأدبيّة** (وهو ما ينطبقُ كذلك على خصائص أخرى: مقدّسة، ديداكتيكيّة، أخلاقيّة) لنصّ معيّن لا يكمنُ في الخصائص الجوهريّة للنصّ فحسب، وإنما، أيضاً، في مواقف القارئ المندرج، هو نفسه، في سياق ثقافيّ معيَّن والمكوَّن في مؤسّسات مدرسيّة متماثلة أو متباينة.

وتبعاً لهذه النّظريّات يغيِّر التّحقيب من أُسسه. فبدل أن يكون تحقيباً سياسيّاً، اجتماعيّاً أو فلسفيّاً فحسب، كما بيّنا ذلك أعلاه (II، 2)، فإنّه يصبحُ أدبيّاً على نحوِ مدهش وتنبثقُ أو تنطلقُ سيرورات **التّغيّر** و**الحركة** من نسق المعايير هذا نفسه. ومن خلال الكشف الدّقيق عن هذه التّغيّرات النّسبيّة أو الهامّة داخل النّسق ذاته، وبالقياس إلى أنساقٍ خارجيّة، يصيرُ من الممكن، على المستوى التّعاقبيّ، بناءُ حقبٍ متميّزة في التّطوّر التّاريخيّ. ومع ذلك تفرضُ علينا واقعيّةٌ ما القول، أيضاً، إنّه، بسبب الطّابع الحدسيّ لتحوُّلات السّنن والوضعيّة الّتي تتمّ فيها (الزّمنيّة، المكانيّة، التّراتبيّة، الخطّية... إلخ)، ليس في مُكنة أيّ تحقيب أن يدعى ـ ولو ههنا ـ بصلاحيّة استثنائيّة. فثمّة طرقٌ عديدة ممكنة في تقسيم مراحل التّغيّر الّتي تؤسّس، نتيجةً لذلك؛ تواريخ أو فترات مختلفة لبداية ونهاية تلك المراحل.

ويتحدّثُ علماءُ الاجتماع الأدبيّ الفرنسيّون بصورةٍ أقلّ عن السّنن والمعايير؛ بيد أنّهم يأخذونها بعين الاعتبار بصورةٍ ضمنيّة داخل العلاقات الثّابتة، الّتي يقيمونها بين النّصوص، الّتي يندرجُ اشتغالها داخل نسقٍ اجتماعيّ مكوَّن من مؤسّسات محدَّدة. ويُشير روبير إسكاربيت إلى ثلاثة أقطابٍ من هذا **الجهاز** الّذي هو الأدب: **إنتاج، سوق، استهلاك**. (إسكاربيت، 1970، ص32). ويلاحظُ روبير إسكاربيت ـ مذكّراً بمقاصد رينيه ويليك، الّذي كان يرى في ترابط المباحث الثّلاثة: نظريّة الأدب، التّاريخ الأدبيّ، النّقد النّصّيّ وسيلة لحلّ مشكلات **الدّراسة التّاريخيّة** للأدب ـ بأنّ «السّمة المشتركة الوحيدة الّتي تتقاسمها هذه المفاهيم المختلفة للمعطى الأدبيّ هي الانتقاء». من ثمّ يوضح إسكاربيت «بأنّ الأمر يتعلّق، في الواقع، بنسقٍ **منغلقٍ** يستمدُّ انسجامه، لا من المادّة الّتي يمارسُ عليها الانتقاء؛ وإنّما من الموقف الانتقائيّ الّذي يُعتبر المسلك الثّقافيّ الأساسيّ لكلّ مجتمعٍ نخبويّ» (إسكاربيت، 1970، ص10). وكما رأينا فإنّ **النّسق المنغلق** يتعارضُ مع **النّسق المنفتح** الّذي درسه إسكاربيت في هذا المقال نفسه انطلاقاً من الأقطاب الثّلاثة المشار إليها أعلاه.

وينضمّ بيير بورديو إلى إسكاربيت في مشروع دراسته للحقل الثّقافيّ حيث طرح ضرورة «تجاوز التّعارض القائم بين جماليّة داخليّة تعرضُ نفسها في تناول العمل باعتباره نسقاً يحملُ في أحشائه علّةَ وجوده، محدّداً هو نفسه، داخل انسجامه، مبادئ ومعايير تفكيكه، وبين جماليّةٍ خارجيّةٍ غالباً ما تجهدُ نفسها، لقاء تشويه اختزاليّ، في ربط العمل بالظّروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة للإبداع الفنّي» (بورديو، 1966، ص905). وتقومُ الجماليّتان المتكلّم عنهما، فضلاً عن ذلك، على فكرة النّسق (نسق المعايير) الّتي تحدّد كذلك الجهاز المفهوميّ لبورديو. إنّ **الحقلَ الثّقافيّ** *Champ Culturel*، كما يصفه بورديو «غير قابل لأن يُختزل إلى ركام بسيطٍ من العوامل المنعزلة وإلى مجموعٍ إضافيّ من عناصر متجاورة ليس إلاّ». أي إلى **نسقٍ منغلقٍ**؛ بل على العكس من ذلك و«على غرار الحقلِ المغناطيسيّ، يشكّل **الحقلُ الثّقافيُّ** نسقَ خطوط قوى، بمعنى أنّ العواملَ والأنساقَ العامليّة الّتي تشكّل جزءاً لا يتجزّأُ من الحقل الثّقافيّ في مُكنتها أن توصفَ كقوى متعدّدة تتعارضُ وتتكوّن، بمجرّد انطراحها، مانحةً إيّاه بنيةً خاصّةً في فترة زمنيّة معيّنة» (بورديو، 1966، ص867). وبتعبيرٍ آخر، إنّ **الحقل الثّقافيّ**، في نظر بورديو، هو نسقُ علاقات تتوطّد بين عوامل نسق الإنتاج **الفكري** (بورديو، 1966، ص870). هذه العوامل أو الأنساق العامليّة برمّتها هي الّتي تؤلّف النّسق ذاته: نقّاد، كتبيّون، ناشرون، أساتذة، بيداغوجيّون، معلّقون إذاعيّون وتلفزيونيّون، عوامل الإخبار الأدبيّ. ولا تخفى امتدادات هذه الفكرة في التّمييز الّذي يقيمه بورديو بين **الحقلين** المؤسّسين للنّسقِ المذكور. فهذان الحقلان يقومان على التّعارض والتّكامل بين ما هو **تجاريّ** وما **ليس تجاريّاً**، سواء أتعلّق الأمرُ **بحقل الإنتاج الضّخم** أم **بحقل الإنتاج الجماهيريّ** أو بحقل الإنتاج المحدود، الّذي تتناوله **تواريخُ الأدب** على وجه الخُصوص. ويوضح بورديو: «علينا الاحتراس من أن نرى في التّعارض القائم بين هذين النّوعين من إنتاج المكاسب الرّمزيّة الّتي يتعذّر أن تحدَّد كلّياً إلاّ في/ أو عبر علاقاتها، شيئاً آخر يختلفُ عن إنتاج بنية ما عبر المرور إلى الحدّ الأقصى؛ إذ يوجدُ دائماً داخل النّسق نفسه كلّ الوسائط بين الأعمال المنتجة، من خلال الإحالة إلى معايير داخليّة لحقل الإنتاج المحدود وبين الأعمال المحكومة مباشرة بتمثيل حدسيّ أو محقّقة، علميّاً، عبر توقّعات جمهور عريض جدّاً» (بورديو، 1971، ص85). إنّه، مرّةً أخرى، النّسق المنفتح أو، بتعبيرٍ أدقّ، إنّه **تعدّد الأنساق** الّذي

يختلفُ نسقاه الفرعيّان، لكنّهما يتكاملان ويتماثلان و/أو يترابطان. إنّ الأمرَ يتعلّق تماماً بتنظيمات متعالقة، تتحدّد من خلال علاقاتها، وتشكّل أنماطها نسقها الخاصّ والنّسق المتعدّد برمّته؛ وبهذا نكون في صميمِ **مفهومِ الأنساق**، الّذي ليست بنياته إلاّ صيغاً تحقّقية للعلاقات نفسها.

ولكي يسيرَ فردينان دو سوسير في هذا الاتّجاه فإنّه لم يكن يستعملُ مصطلح البنية بل مصطلح **النّسق**، «اللسان **نسقٌ** تصبحُ فيه جميع الكلمات متلازمة بحيث لا تنجمُ قيمة إحداها إلاّ عبر الحضور المتزامن للكلمات الأخرى» (سوسير، 1916 (1974)، ص159). ويوضّح سوسير فكرة تعالق العناصر هذه، الّتي تشكّل **كلاًّ** منتظماً من خلال الإحالة إلى موضوعه: اللسانيّات. «إنّه لوهمٌ كبيرٌ أن نعتبرَ كلمة مجرّدة اتّحاد صوت ما بمفهوم معيّن. فتحديدها على هذا النّحو يعني عزل الكلمة عن النّسق الّذي تنتمي إليه، أي الاعتقاد بإمكانيّة البدء بالكلمات وبناء النّسق عبر جمع تلك الكلمات، في حين علينا، خلافاً لذلك، الانطلاق من الكلّ المتلازم للحصول، بواسطة التّحليل، على العناصر الّتي يشتملُ عليها الكلّ» (**ن.م.**، ص157). نلاحظُ، هنا، بوضوح ظهور خُطاطة **الوهم** التّاريخيّ للتّاريخ الأدبيّ التّقليديّ، خُصوصاً في اعتبار الأدب (الكلمة) بمثابة اتّحاد فكرة ما عن الإنسان/العمل [الأدبيّ] أو عنهما معاً، مع فكرة ما عن المجتمع. فتحديد التّاريخ الأدبيّ على هذا المنوال يعني عزله عن **النّسق الكلّي** المسمّى **الظّاهرة الأدبيّة**، مثلما **حدَّدناها** أعلاه، والإيهام بأنّ مجموع الكتّاب والأعلام يسمحُ ببناء النّسق. في حين يتعيّن علينا، في الواقع، الانطلاق من **الكلّ**، ومن تصوّر لهذا **الكلّ** المشكّل من عناصر لنحدّد، بعد ذلك، بفضل تحليل العناصر المتعالقة، الظّاهرة الأدبيّة في مجموعها. من ثمّ يكون المسلك النّظريّ كالتّالي:

1 - تشييد إطار تصوّريّ ومفاهيميّ يحدّد عناصر النّسق أو تعدّد الأنساق وعلاقاته وسننه وحقوله، وهذا الإطار يطابقُ **موضوعاً** محدّداً ومطروحاً بوضوح.

2 - تحليل مكوّنات تعدّد الأنساق: النّسق، الأنساق الفرعيّة، العناصر، التّنظيمات، العلاقات، التّعالقات... إلخ؛ إنّ التّحليل هنا تحليلٌ «ميدانيّ»، إنْ صحّ التّعبير، أعني استقصاءً منهجيّاً، سوف يُنتج، لكلّ حقبة معيّنة، المكوّنات الدّقيقة للتّنظيم والعلاقات... إلخ.

3 ـ إنّ التّحليل، هنا، لا يعني التّجريد؛ بل يعني الوصفَ الملموسَ للأفعال والتّفاعلات. .. إلخ. وحتّى لا يتيه التّحليلُ يتعيَّن عليه أن يحدِّد نفسه في الزّمن ويسيِّج فضاءه الزّمني. ولا مانع أبداً من الانطلاق من تقسيمات التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ، ذلك لأنّ الهدف لا يكمنُ في إثبات صحّة هذا التّحقيب من عدمه؛ بل يكمنُ في فحص اشتغال النّسق وفي **موضعة دقيقة** -عبر مقارنة هذا الاشتغال نفسه باشتغال حقبة أخرى معيّنة- لمراحل **التّغير** أو الحركة/ السّكون.

4 ـ التّأريخُ للظّاهرة الأدبيّة في مجموعها، من خلال تعميمات كبرى أكثر فأكثر، سواء من خلال التّدريج أو من خلال مستويات الأنساق المتواجدة، وكذا عبر تنضيد (ومقارنة) الحقب الّتي استُعملت في التّحليل.

III ـ الصّياغةُ المفهوميّةُ لفكرةِ نَسقِ التّاريخِ الأدبيّ

سوف يتعيَّنُ على كلّ ما ذكّرنا به منذ قليل أن يتيحَ انطلاقاً من كتابات قديمة جدّاً وأخرى معاصرة، تتعلّق مباشرةً بالأدب والنّص والمؤسّسة، ضمن نصوص ومؤسّسات أخرى وفي علاقة بعضها بالآخر، بعض التّوجّهات من أجل صياغة مفهوميّة للمقاربة النّسقيّة والموادّ المتحدّث عنها. كما يتعيّن عليها أن تُتيح صياغة صُوريّة للتّاريخ الأدبيّ **كنسق أنساق** أو **تعدّد أنساق**.

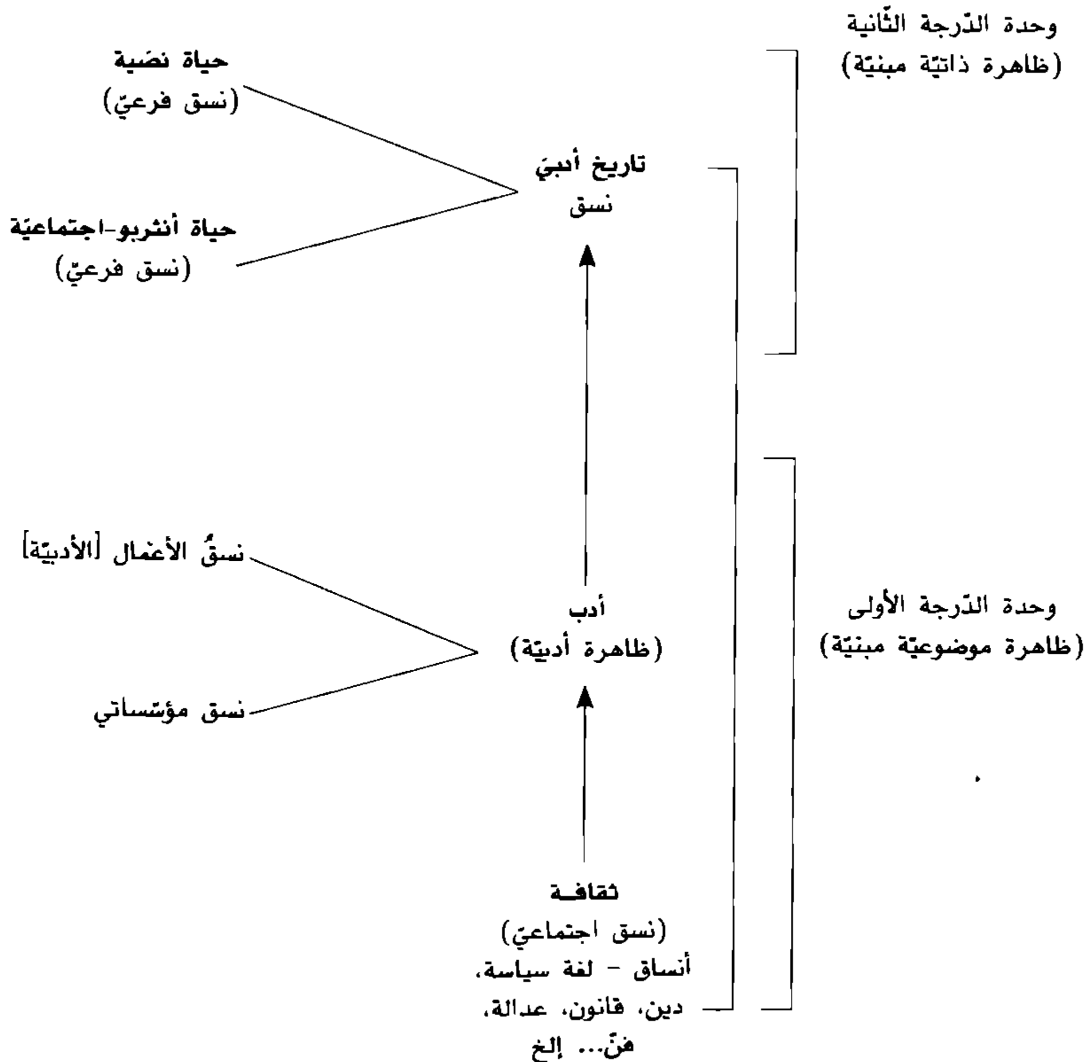
ولنبدأ بما هو سالب. ليس (لم يعد) الأدب الّذي يتناوله التّاريخ الأدبيّ مجموعة من الأعمال المتراكمة على مرّ العصور، الّتي يتعلّق الأمر **بترتيبها**، وتنظيمها وتصنيفها، بحسب مناهج مختلفة (**وضعيّة، انطباعيّة، وثوقيّة**. .. إلخ)، وبحسب وجهات نظر مختلفة تتكرّر، دائماً، من مؤلّف إلى آخر. كما أنّ الأدبَ الّذي يتناوله التّاريخ الأدبيّ ليس متناً من الأعمال المصنّفة، باعتبارها **موادّ قيمة**، وأعمال عبقريّة وخالدة، و«أمّهات الأعمال» و«أعمال مُدرَجَة في البرامِج» وهلمّ جرّاً. صفوة القول، ليس التّاريخ الأدبيّ عقلنةً لما سبق أنْ حدّدته مقتضيات مختلفة (ديداكتيكيّة، سياسيّة، مؤسّسية) باعتباره أشياء ينبغي أن تشكل جزءاً لا يتجزّأُ من التّاريخ الأدبيّ، أي مجموعة أعمال لم يُفصَح عن قيمها، في الغالب، إلاّ ضمنيّاً، وانطلاقاً من مقاييس لم تُصغ أبداً بوضوحٍ ويُعرَّف بها. إنّ التّاريخ الأدبيّ القائم على الفكرة الملتبسة والمتعدّدة الأصواتِ **للأدب** «ذي المحتوى الدّلاليّ الخصب مثلما هو متماسك» (إسكاربيت، 1970، ص9) ليغدو عمليّة فكريّة محفوفةً بالمخاطر. فحينما

يتتبّع مؤرّخ الأدب الأعمال [الأدبيّة]، عبر انتقائها، انطلاقاً من مقاييس متغيّرة إلى الحدّ الأقصى، مؤسّسة كلّها على **قيم**، ليست **قيمة الأدب** بينها القيمة الأسهل تحديداً، فإنّنا نجدُ أنفسنا إزاءَ عمليّةٍ في غيرِ محلّها على الإطلاق، بل غير ملائمة. ويواصلُ إسكاربيت: «إنّ الشّكّ الّذي نتخبّطُ فيه من جرّاء هذا التّناقض لأشدّ خطورةً إلى حدّ أنّ مؤرّخ الأدب هو وحده، من بين جميع المؤرّخين، الّذي يحدِّد بنفسه، وعلى نحوِ مطلق، فيما يبدو، المادّة الّتي يدرسها» (إسكاربيت، 1970، ص10). فبالنّسبة للمؤرّخ السّياسيّ أو الاجتماعيّ يعتبرُ كلّ شيء تاريخاً، بما في ذلك الأدب. وبالنّسبة لمؤرّخ الأدب ليس كلّ **شيء أدباً**. ينبغي إذن، قبل كلّ شيء، ضبط مصطلح الأدب هذا، بل توضيحه تماماً. فهنا منطلقُ كلّ شيء.

في الصّفحات السّابقة، كثيراً ما استعضنا عن مصطلح «**الأدب**» بمصطلح **الظّاهرة الأدبيّة**. تكمنُ مزية المصطلح الأخير، شأنه شأن **مصطلح الأدب**، في كونه مصطلحاً ملتبساً وأكثر دقّة في الوقت نفسه. فهو يوحي بالطّبيعة المزدوجة، الاجتماعيّة والجماليّة، في آن واحد، للواقعة الأدبيّة. وهو يحدّد أفضل من كلمة **أدب**، وحدها، ما أكّده لانسون: «يتعذّر في الواقع، نكران أنّ كلّ عمل أدبيّ (وغير أدبيّ أيضاً) هو **ظاهرةٌ اجتماعيّة**» (لانسون، 1965، ص65-66). ويتكلّم لانسون ـ متتبّعاً هذه الفكرة ـ بين مزدوجين، عن «الظّاهرة الأدبيّة» الّتي «**تعتبر** واقعةً اجتماعيّة في جوهرها» (**ن.م.**، ص68). وإذا كنّا نتكلّم على الظّاهرة، فنحن ملزمون بالاستعانة بالظّاهراتيّة. ويرفضُ المؤرّخ الأدبيّ الألمانيّ إميل ستيغر ممارسات التّاريخ الأدبيّ لسنوات الثّلاثينيّات لمجرّد أنّنا لا نفسّر فيها العمل الفنّي، بقدر ما نستطيعُ تبيانَ تمفصلاته ليس إلاّ. كما يؤكّد ستيغر أنّ ظاهرةً معيّنة للأدب هي المنهج المثمِر الوحيد للدّراسات الأدبيّة (إميل ستيغر، 1955، ص13، 18).

إنّ مصطلح **الظّاهرة الأدبيّة** هذا (لا جوهراً ولا واقعة خام) هو الّذي تستخدمه فرانس فيرنييه، دون استناد منها إلى هيغل ولا إلى هوسرل أو هيدغر. «فبدل البحث، عبثاً، أين تتجسّد فكرةُ الأدب هاته، ينبغي التّساؤل عمّا تصدر عنه وتحوِّله» (فرانس فيرنييه، 1977، ص37). ويعني ذلك، باختصار، قَلْباً للممارسة التّاريخ أدبيّة السّابقة برمّتها. وتواصل فرانس فيرنييه قائلة: «هناك، داخل مجموع الظّواهر الاجتماعيّة ظاهرة لا تقبل الاختزال، لكنّها قابلة لأن تحدّد بدقّة في اشتغالها وليس في جوهرها، وذلك في حدود إدخالها دائماً لفكرة الجمال في

ممارسة أعمال اللغة (الكتابة، القراءة، الخطاب، النّقد، تدريس الآداب الجميلة... إلخ)». والواقع أنّ كلّ **نصّ أدبيّ** هو عملٌ لغويّ وفنّي. وهما نقطتان مرجعيّتان في تعالق وثيق. إنّ للغة «الأدبيّة» تأثيراً في اللغة، كما أنّ للغة تأثيراً في اللغة الأدبيّة. وتنعكسُ الصّراعات الّتي تعتبرُ كلّ من اللغة الأدبيّة واللغة مسرحاً ورهاناً لها، إحداهما بالنّسبة للأخرى. إنّ النّصّ «الأدبيّ»، بما هو عمل فنّي، لا يُدرَك أو يقيَّم تبعاً لفائدته ودقّته وفعاليّته؛ بل تبعاً **لجماليته**، تلك الجماليّة الّتي لا تفرضُ نفسها، من تلقاء ذاتها، وإنّما على إثر سيرورة تقييم وشرعنة. يتعلّق الأمر، إذن، بنسقين **معياريّين** (نسق اللغة، ونسق الجميل)، يشيَّد، في توافق معهما أو ضدّهما، متن أدبيّ سواء في إنتاجه أو ظهوره أو في تلقّيه أو الاعتراف به. وعديدة هي آليّات النّسق الاجتماعيّ الّتي تدخلُ هنا طرفاً في الموضوع بهدف الإظهار والتّعريف. من ثمّ تنشأُ تراتبيّة معيّنة للإجراءات **الأنساقيّة** الّتي أمثّل لها بالخُطاطة التّالية:



الثّقافة تؤسّس الأدب أو أنّها أساس الأدب. فهي تضمنُ وحدة الأعمال و/أو نسقها وتتأسّس الظّاهرة الأدبيّة (الأدب) على هذه الثّقافة: **اللغة، المؤسّسات السّياسيّة والدّينيّة والقانونيّة**... إلخ. وهذا القسم الموضوعيّ من الظّاهرة الأساس هو الّذي يحقّق وحدةَ الدّرجة الأولى. ثمّة في الواقع، ظاهرة موضوعيّة: أدب، أعمال [أدبيّة]، مؤسّسة، تنشأ جميعها عن **ثقافة** معيّنة.

يبني المؤرّخ الأدبيّ تصوّراً عن هذه الظّاهرة، حينئذٍ يُنتِج وحدةً تكونُ أصغرَ أو أكبر تبعاً لوجهة النّظر أو تبعاً لمستوى آخر من الدّرجة الثّانية يقتضي بلورةَ لإطار ومسلك ونظريّة سليمة. بيد أنّ هذه المقتضيات لم تعد **موضوعية**، بمعنى الوحدة الأولى بل **ذاتية**. إذ لم تعد الثّقافة هي الّتي يمكنها ضمان وحدة الدّرجة الثّانية، لأنّ هذا المجموعَ غير متعلّق بها فينومينولوجيّاً، بل لا يعدو أن يكون سوى **صورة** (له)، تلك الصّورة الّتي لا تنتمي في ذاتها إلى الظّاهرة، مادام أنها ليست سوى النّظرة الّتي يحملها المؤرّخ عن الظّاهرة نفسها. وتتوقّف هذه النّظرة، من أجل صحّتها، على صحّة مقاييس بنائها. والحال أنّ تلك المقاييس ليست أبداً سوى محاولةٍ لتفسير وجهات النّظر والمفاهيم والمسالك الذّاتيّة. ذلك أنّ مؤرّخي الأدب لا يبرهنون أبداً لا عن وجود موضوع دراستهم، ولا عن إبستيمولوجيّتهم.

كما أنّ التّاريخ الأدبيّ غير المؤسّس على الوضوح وغير المدعَّم ببرهنة عن مقاييس بنائه النّظريّ لا يمكنه أن يبرّر مسعاه إلاّ إذا افترض أنّ خطابه (بناء المحتوى والتّعبير) مبرّر من خلال وجود موضوع محدّد بوضوح (الظّاهرة الأدبيّة) يؤسّسه. ينبغي، إذن، بناء **الموضوع الحقيقيّ** للتّاريخ الأدبيّ، وإذا تعذّر علينا ذلك، فعلينا أن نلوذَ بالصّمت.

وما دمنا نسعى هنا إلى تحديد **موضوع** التّاريخ الأدبيّ، الّذي يعتبرُ أيضاً موضوع الدّراسات الأدبيّة بصفةٍ عامّة، فإنّ علينا الاحتراس، بادئ ذي بدء، من عدم اللعب على كلمة **أدب** هذه. إذ ليس الموضوع (العلميّ) للتّاريخ الأدبيّ هو الأدب، خاصّةً بمفهومه المبهم، بل والملتبس عند ممارسي الأدب (كتّاب، أساتذة، نقّاد، منظّرو الأدب... إلخ). إذ يمكن التّساؤل، في البداية، عمّا إذا كان التّاريخ الأدبيّ (والأدب) **موضوع علم**؟ يمكن أن نعني بهذه الكلمات الأخيرة **الموضوعات نفسها**: الأعمال [الأدبيّة]، الكتّاب، النّوع [الأدبي]، الحركة، الّتي لا

يمكنها أن تكونَ موضوعَ علم معيّن. فليس هناك علم للكاتب ولا علم للرّواية أو ما شابه ذلك، اللهمّ إلاّ إذا استخلصنا من الموضوعات المذكورة حقلاً معيّناً من **القوانين العامّة**، كقانون التّطوّر والامتداد والتّغيّر. . . إلخ والّتي ستصبح **موضوع** ذلك العلم. يقول مارسيا مارغسكو: «إنّ حقول القوانين هذه وشروط إمكانيّات كلّ **موضوع مباشر** هي الّتي تؤسّس **موضوع** علوم مختلفة. وكما قيل، **فليس هناك علم سوى علم العام**» (مارغسكو، 1974، ص60). والنّتيجة الّتي يُفضي إليها هذا المبدأ، مطبقاً على الأدب، هي أنّ «الأدب يقدّم نفسه، بدوره، بوصفه مجموعاً وركاماً من الموضوعات المتنافرة: النّصوص. ويتمحور التّفكير الأدبيّ الواصف على تلك الموضوعات مع توهّم استيعاب الكلّ بدراسة مكوّناته، الواحد منها بعد الآخر، لكن في انعدام أيّ إمكانية لتناول الكلّ المذكور باعتباره خطاباً مستقلاً ونوعيّاً لن تكونَ الأعمال [الأدبيّة] إلاّ تجلّياً من تجلّياته (. . .)».

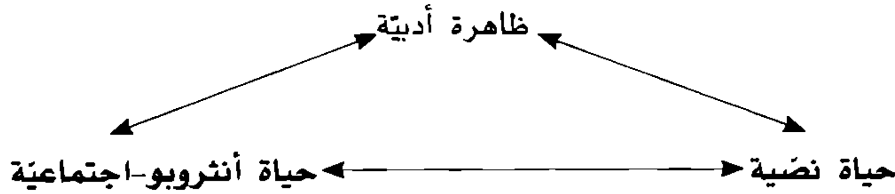
سوف يتمثّلُ المقتضى الأوّل لعلم الأدب ـ يقول تودوروف ـ في اكتشاف طريقة في الكينونة مشتركة بين جميع النّصوص الأدبيّة وبين جميع الأعمال وتكون موضوع ذلك العلم. المقتضى الثّاني هو القُدرة على التعرّف على خُصُوصيّة الموضوع المذكور بالقياس إلى كلّ الخطابات الأخرى الّتي يضطلعُ بها الحدث الأدبيّ (النّقد النّفسيّ التّحليليّ، النّقد الاجتماعيّ، النّقد الوجوديّ، والّتي تعتبرُ بمثابة تطبيقات للتّحليل النّفسيّ وعلم الاجتماع والوجوديّة إلخ). ينبغي على موضوع **علم للأدب والتّاريخ الأدبيّ** أن يؤكّد استقلاليّته، بالقياس إلى جميع هذه الموضوعات، وذلك بالنّظر إلى طبيعة موضوعه بالتّحديد. هذا الموضوع اسمه **الظّاهرة الأدبيّة** الّذي يشملُ قوانين و«شروط ظهور **النّصوص** وإنتاجها والنّشر والتّوزيع والمؤسّسات المدرسيّة والجامعيّة وظروف تعليم اللغة والقراءة ومختلف المقتضيات التّشريعيّة المعمول بها في هذا المجال، مثل الأكاديميّات والجوائز الأدبيّة والمجلاّت وتحديد **المجال الثّقافيّ والمتون الأدبيّة** (. . .) إلخ، من غير أن يتمّ الإقرار بأولويّة أحد هذه **العناصر** (التّشديد منّي هذه المرّة) على العناصر الأخرى ولا أن أحدها يمكن أن يحتلّ موقع الصّدارة» (فرانس فيرنييه، 1977، ص38). وتسمحُ بعض المفاهيم هنا بافتراض وجود النّسق في هذا التّحديد: **العناصر**، **إذ** إنّ كلّ العناصر المشار إليها، الّتي تتفاعلُ فيما بينها هي عناصر

متعالقة؛ ويعني **الاشتغال النّوعيّ** تنظيماً لهذه العناصر قصد إنتاج هذه الظّاهرة الأدبيّة والاجتماعيّة في الوقت نفسه. نحن، إذن، أمام نسقٍ أو عدّة أنساق.

نحن، في الواقع، أمام عدّة أنساق، مادام أن التّحديدُ السّابق لفرانس فيرنييه يغضّ الطّرْفَ عن هذا النّسق الآخر المتمثل في **النص**، الّذي أفاض الشّكلانيّون في الحديث عنه. نقول **النص (النصوص)** وليس الأعمال [الأدبيّة] لكي نشير جيداً إلى أننا نتناولُ هذا النّسق أيضاً باعتباره تنظيماً لعناصر متعالقة، ومشكلة لكلّ معيّن، وليس باعتباره نتاجاً لمؤلّف-كاتب (الإنسان والعمل) أو تمثيلاً للواقعيّ أو دلالة كما يرى التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ. ويتمّ، ههنا، تفادي مقاربتين تعتبران غايتي التّاريخ **الأدبي**: البحث عن المصادر (لانسون)، الّذي يعتبر طوْفةً أبديّة حول النّص والتّحليل الدّاخليّ الّذي ينظر إلى النّصّ في ذاته، وفي خُصُوصيّته الوحيدة. كما أنّ النّصّ ظاهرة، غير أنّه ظاهرة لغويّة مُبَنْيَنَة هذه المرّة. ولأنّ النّصّ لغة فبإمكانه كذلك، أن يدرَك باعتباره جزءاً لا يتجزّأُ من الفعل التّواصليّ. ولأنّ النّصّ نسق مبنيَن فإنّه مكوَّن من عناصر توجد في وضعيّة من التّرابط والانسجام والتّكرار، وعلى مستوىً من الملاءمة. وتتحقّق هذه البنيات في عدد كبيرٍ من الوظائفِ الجماليّة والدّلائليّة المتعالقة. ومن الممكن أن يوضَع نسق النّص هذا بالتّوازي (وفي علاقة) مع نسق **النّص الواصف** أو **النّص الأوّل**، إن على مستوى التّواصل والتلّقي أو على مستوى الوظائف موضوع النّقاش. فلا وجود أبداً لنصّ في حالة عُزلة. ولأنّ النّص يُتلقى ويُشترى ويُقرأ ويُنتقد/ يُدرَس/ يدرَّس، فهو في علاقةٍ مع نصوصٍ أخرى من البنية نفسها أو من بنية مشابهة لها. وبهذا المعنى يمكنُ للنّص الأدبيّ أن يوصفَ باعتباره ينقسمُ إلى نسقين فرعيّين: نسق **التّعبير** (في السّرديّات مثلاً: وجهة النّظر، القصّة، التّأليف، السّرد) ونسق **المحتوى** (الموضوعاتيّ) الّذي يُحيل، على نحوٍ تماثليّ، إلى محتويات (أو خطابات) نفسيّة واجتماعيّة أو غيرها. ويستجيبُ مجموع هذه الأنساق إلى التّعريف المقدَّم، سلفاً، عن النّسق وتعدّد الأنساق *Polysystème*.

سوف تكونُ مهمّة تاريخ أدبيّ معيّن **بناء مجموع ظاهرة أدبيّة ما (الأنساق) في اشتغالها الاجتماعيّ-التّاريخيّ** أو بتعبيرٍ آخر: إنّ موضوعَ التّاريخ الأدبيّ هو دراسة وتحليل مختلف العلاقات الّتي تُقيمها عناصر تلك الظّاهرة الأدبيّة، في مختلفِ فترات تسلسلها الزّمنيّ، وكذا استخلاص القوانين والاشتغالات الّتي تشكّل عبر تنظيمها ذاته **كلاًّ** معيّناً. يفترضُ، هذا التّصوّر للأدب، باعتباره ظاهرةً أو نسقاً،

إذن، ألاّ يكونَ (في معناه المحدود أو الواسع) مستقلاًّ، رغم أنّ الّذين يتحدّثون عنه ويناقشونه يحكمون عليه بالاستقلاليّة. وبناءً على هذا التّحديد يندرجُ الأدب في سيرورةٍ اجتماعيّةٍ تاريخيّةٍ تحدد فيها الدّراسة اشتغاله ووضعه كخطاب، وكذا اقتصاده (الإنتاج، السّوق، العرض، الطلب... إلخ). ويتوقّفُ كلّ من التّصنيف والتّحقيب، في الوقت نفسه، على النّصوص باعتبارها أنساق تنظيم داخليّ/ خارجيّ، فضلاً عن أنواع العلاقات الّتي تُقيمها مع النّسق الأنثروبو-اجتماعيّ. من ثمّ يتفرّع التّعدّد النّسقيّ للخُطاطة الأدبيّة «الظّاهرة الأدبيّة»، إذن، إلى نسقين. ولنرسم خُطاطةً أولى:



وتدلّ لفظةُ **حياة** على ديناميّة ذَيْنك النّسقين الفرعيّين المرتبطين بالنّصّ والمؤسّسة. ونسمّي النّسقَ الفرعيّ الأخيرَ **أنثروبو-اجتماعيّاً**، لنأخذ بعين الاعتبار جميعَ مكوّنات هذا النّسق: الإنسان باعتباره قارئاً ومُنتجاً وفاعلاً. والمجتمع باعتباره بنيةً للتّنظيم والمراقبة والجزاء. وتسيرُ الحركة الدّوريّة بين الأقطاب الثّلاثة للمثلّث في كلّ الاتّجاهات. كما أنّ عناصر أحد النّسقين الفرعيّين (الحياة النّصيّة) يوجد في النّسقِ الآخر (الحياة الأنثروبو-اجتماعيّة). وكلاهما يُحيلان على النّسقِ في مجموعه: أي الظّاهرة الأدبيّة. ولكي نأخذ مثالاً شائعاً جدّاً في الدّراسات الرّاهنة لنتأمّل **التّلقّي** (الجماليّ) بوصفه عنصراً مؤلّفاً من نسقين فرعيّين. يقتضي **التّلقّي** قارئاً وكذا جميع أصناف القرّاء والقراءات الممكنة. كما يقتضي الشّرط النّصّي والاجتماعيّ للقراءة. ومن الممكن، ضمن المنظور التّعاقبيّ، طرح فرضيّة حركة ما أو حركات مختلفة في نسق **قراءة** النّصوص الأدبيّة. ويتعيّن علينا، للوصول إلى ذلك، إحالة عناصر النّسق (نسق النّسق الفرعيّ في الواقع) والنّظر إلى تنظيمها (الإنتاج، الطّلب، الإدماج)، وإلى العلاقات الّتي تقيمها فيما بينها، بالقياس إلى العناصر نفسها لنسق آخر: قيود، خضوع، أو إذعان، انعزال، تمفصل. ويمكن، في فترة زمنيّة محدّدة، للتّقسيم الاجتماعيّ للقرّاء الأدبيّين وكذا لأنواع النّصوص المقروءة أن تكون له علاقة مع أنماط العلاقة، وبالتّالي مع أنواع الأعمال [الأدبيّة] المنتَجة، أي مع ما يدوّنه الخطاب النّقديّ، ويدعّمه أو يدينه، ومع ما يفرضه

التّعليم أو يشرّعه. وفي وسع هـ. ر.ياوس وجماعته وروبير فينمان وميكائيل ريفاتير أن يسعفونا هنا لوضع فرضيّات انطلاق مختلفة. كما يمكن للإطار التّحليليّ نفسه لحقبةٍ زمنيّةٍ أخرى (إذ من الممكن، هنا، تقطيع الزّمن على نحوٍ اعتباطيّ جدّاً، فالأمر لا يتعلّق، مرّةً أخرى، بِالتّحقيب) أن يفضي إلى تعديلات المشكل الأوّل وهلمّ جرّاً. ويمكن أن نأخذ مثالَ **الأجناس** الّذي كان، أيضاً، موضوعَ نقاشٍ حادّ في النّظريّة الأدبيّة الحديثة.

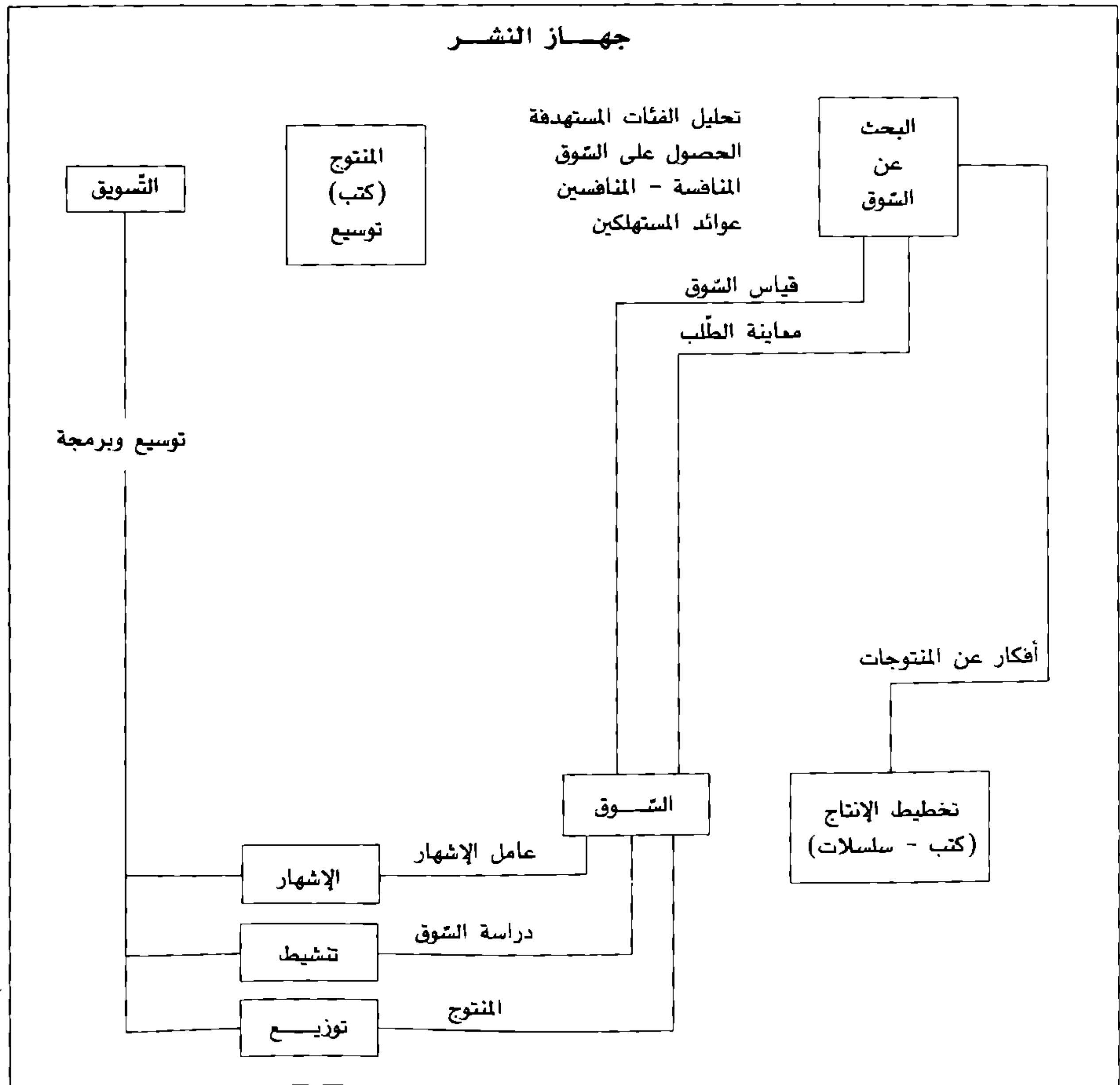
ألخِّصُ، هنا، محاولةً في التّحليل النّسقيّ، تستندُ، بالضّبط، إلى أحد الأنساق-الفرعيّة: **النّشر الأدبيّ**. أُنجِز هذا العمل بولاية كاليفورنيا (جامعة بيركلي) على يد ياباني يدعى م. رونالد تاناكا: **النّماذج النسقيّة لنظريّة أدبيّة مكبَّرة** ونشر في بلجيكا (ليز، 1976، منشورات The Peter de Ridder). بعد أن حدَّد الكاتب مفاهيمه الأساسيّة: النّسق، ومحيط النّسق، والنّسق المنفتح والمنغلق، والقصديّة، والتّنظيم يشيِّد تحليله على نسق (أو بالأحرى على نسق فرعيّ) ممثَّل في النّشر الأدبيّ المعاصر في الولايات المتّحدة. ويسمّيه «نسق النّشر الأدبي» **[ن.ن.أ. (L.R.S.)]**. يتألّف النّسقُ المذكور من التّنظيمات المسؤولة عن اعتبار الحقائق الأدبيّة حقائقَ منتجة وموزّعة، داخل مجتمع صناعيّ متقدّم كالولايات المتّحدة (ص21). وتُحيل عبارة: **نسق النّشر الأدبيّ**، في الوقت نفسه، إلى نسق معيّن للنّشر وإلى دور النّشر الفرديّة. ويقترحُ تاناكا ثلاثةَ نماذج لهذه الأنساق: نموذج «ساذَج» وهو ثمرة نظرة سطحيّة للأشياء، وللاشتغال، وهي نظرة الكاتب مثلما هي نظرة الجمهور. ثم نموذج معقّد جدّاً يجعل من النّشر نظاماً **فعّالاً** (بالقياس إلى النّموذج السّابق الّذي يعتبرُ نموذجاً جامداً) يتغذّى على القيود والاختيارات الواجب اتّخاذها. ويشتغلُ في حدودٍ معيّنة من العقلنة. وفي نهايةِ المطاف، نموذج أخير متولّد عن السّابق ومؤسّس انطلاقاً من الشّرطِ الأساسيّ المتمثّل في **استمرار حياة** النّسق باعتباره نسق إعادة إنتاج للإخبار. وهنا يتدخّلُ، بشكلٍ فعّال، نسقُ الكاتب **(دخْل)** (input) في علاقته بنسق النّشر كما هو: تطابق أو عدم تطابق مع سياسات النّشر، مراقبة أو غربلة للأخبار من قبل وكلاء دور النّشر. ثمّ نسق-القارئ **(خرج)** (output) في علاقته أيضاً بالنّسق العامّ: البحث عن رغبات الجمهور، تقنيات التّسويق والإعلان، بل ـ وهذا بيت القصيد ـ صناعة السّوق، الّتي لا تخضعُ لشرطٍ أو قيدٍ. ويقترح ر. تاناكا ما يلي: هناك هدفان منشودان: الزّيادة في المبيعات، وفتح

أسواق جديدة، خاصّةً سوق على غاية من الدّقّة والإتقان، بهدف الرّفع من مبيعات كاتب معيَّن كفيتزجيرالد(*) في حالتنا هذه. تتمثّل المرحلةُ الأولى في إقناع مخرج سينمائيّ بإنجاز فيلم عن رواية **غاتسبي العظيم**. ثم خلْق نموذج لشخصيّة «غاتسبي» مستمدّة من الفيلم. المرحلة الثّانية هي أن يلتمس النّاشر كتابة مقالات من كبريات المجلّات: *Harpers, Atlantic Monthly* حول القرابات (الأدبيّة أو غيرها) الموجودة بين اللحظة الحاضرة وبين سنة 1920 لحظة نشر رواية فيتزجيرالد. المرحلة الثّالثة: أن يقترحَ النّاشر، في المستوى الجامعيّ، على الأساتذة الّذين يَنشرُ لهم كتابة دراسات متخصّصة لكنّها متعارضة. هذا المجال قد يصبحُ، عند الحدّ الأقصى، نقاشاً سيكونُ له صدى واسع، وسيساعد على نهضة للدّراسات حول فيتزجيرالد، وبالتّالي، حول إعادة نشر أعماله الأدبيّة (الّتي يحتفظُ بها النّاشر بجميع الحقوق). وحينئذٍ ستصل أصداء هذا النّقاش إلى المجلّات الأكثر شعبيّة *The New Yorker*، *New York Times Books Review*، وبذلك يتأسّس الشّرطُ المناخيّ وتُباع الكتب، فتملأ الدّنيا وتشغل النّاس، ويعود تدريس فيتزجيرالد في الجامعات إلى الواجهة، لكنّه تدريس ـ وهذا شيء طبيعيّ ـ **تمّ تجديده**. وممّا يزيد الحظوظ وفرةً أن تَكتب زيلدا، زوجة فيتزجيرالد، مذكّراتها ـ وأكثر من ذلك ـ من منظور نسائيّ أو معادٍ للحركات النّسائيّة، الشّيء الّذي يُدخل طرفاً في الموضوع حركةَ تحرير المرأة ومواقفها من **حركة إصلاح حقوق المرأة**. ويُضيف تاناكا إلى هذا السّيناريو المتعلّق **بالدّخل** (المخطوطات، الكتب المعروضة للبيع)، سيناريو آخر متعلّق **بالخرج** أو بخلق سوق مدرسيّ، عبر تطوير **المادّة** التّربويّة الّتي ستستجيبُ للتّغييرات في النّسق التّربويّ وفي المقرّرات أو غيرها. وفي كلتا الحالتين كتب تاناكا يقول: «لقد حاولنا، ههنا، أن نُظهر مدى إمكانيّة بناء أنواع مختلفة لنماذج من الأنظمة الأدبيّة، من خلال اعتبارات شكليّة صرفة، وضمن هذه النّماذج في مُكنة المرء أن يدرك، بكل سهولة، ضرورة دعم علاقات دخل/خرج بطرقٍ مختلفة. كما يمكنُ لكلّ واحد أن يتوقّع بأن هذه التّدعيمات ستُمارس بعض التّصفيات المؤثّرة على الإخبار الّذي يمارسه النّسق. حتّى الآن، يَنشد تحليلنا غايتين: الأولى، المساهمة في تحديد

(*) فيتزجيرالد (فرانسوا سكوت) (1896-1940) كاتب أميركيّ. رواياته تعبّر عن خيبة أمل الأجيال الضّائعة. أشهر رواياته إلى جانب **غاتسبي العظيم** رواية: **النباب الأخير** (1941). [المترجم].

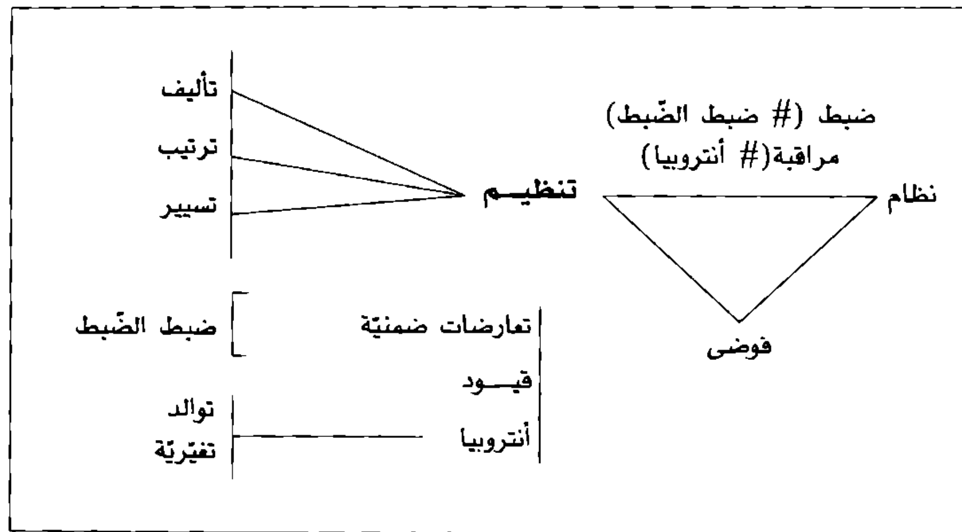
اتجاه ميدان البحث التّنظيريّ مستقبلاً. والثّانية، المساهمة في بناء مشاكل البحث التّجريبيّة» (ص36).

وفي وسعنا، من غير أن نعلّق على هذا التّحليل، النّظريّ والتّقنيّ الصّرف، أن نؤثر عليه، فيما يتعلّق بالنّشر الفرنسيّ، تحليل روبير إسكاربيت في كتاب: **الأدبيّ والاجتماعيّ** (1970، ص32-36)، الّذي يستطيعُ، على نحوٍ أفضل ـ من غير هذه «الصّياغة السّيناريويّة» [نسبة إلى السّيناريو] المجرّدة ـ أن يدرك، بشكل ملموس، الكيفيّة الّتي يشتغلُ بها ما يسمّيه **جهاز النّشر** باعتباره **إنتاجاً وسوقاً واستهلاكاً** لا باعتباره **نسقاً**. ففي التّنظيم النّسقيّ يعتبر السّوق (سوق الكتب، والأدب) **وسيطاً** بين الإنتاج والاستهلاك. ويقدّم اشتغاله بالذّات باعتباره بنيةً من المبادلات: للاستجابات والطّلبات الّتي نمثّل لها بالخُطاطة التّالية:



لن نذهبَ أبعد من المنظّرين الذين يكتفون، هنا، بوصف الآليّات. إذ يتعيّن على التّحليل النّسقي أن يذهبَ إلى أبعد من ذلك، أي إلى مستوى العلاقات المنظِّمة/ المشوِّشة والمتيحة لقطائع في المسار التّعاقبيّ للأسواق.

وإذ حدّدنا الموضوع باعتباره نسقاً، فلنوضِّح مرّةً أخرى بأيّ نسق يتعلّق الأمر بالضّبط. بادئ ذي بدء، يعتبرُ **النّسق** مفهوماً وحقيقة يُفسحان المجال معاً لتغيّرات بسبب فكرة التّنظيم الّتي تحدّده. **فالتّنظيم** ينجمُ عن **فوضى** لا يعمل على إزالتها بل يُحوِّلها وتظلّ مفترضة فيه دائماً. وينتُج النّظام الّذي يشيِّده التّنظيم عن التّقلّبات العرضيّة، الّتي غالباً ما تكون ثمرةَ صدفةٍ تنظيميّة. هكذا تتأسّس، إذن، علاقة بين:



إنّ الفوضى حاضرةٌ باستمرار في التّنظيم. ويمكن أن تظهرَ فيه من أجل تقويضه أو لإعادة بنائه.

إنّ ما يسمحُ بالتّنظيم هو **مفهوم البنية**، المدرَك هنا باعتباره مجموع قواعد التّجميع والرّبط والمراقبة والتّرابط وتحوّل العناصر. ويمكن للبنيات أن تتفكّكَ، في كلّ **نسقٍ منفتحٍ**، لتشكّل كلاًّ آخر، مؤسّسٍ على بنيات أخرى. لنتأمل بنية **المراقبة** في نسقٍ حاليّ هو المعلوماتيّة. فالمشاكل لا تُطرح، بالنّسبة لهذا النّسق، على مستوى الإنتاج (ما لم تكن مشاكل تقنيّة صرف نجهلها لمقتضيات نظريّتنا)؛ بل على مستوى استعمال الجهاز المعلوماتيّ. وقد بيَّنت رواية **الحرب النّاعمة** الأنماط الجديدة للمراقبة الّتي تُؤَزِّم من الحالة بالنّسبة للصّانعين (والدّول). ففي **مُكنة**

مبرمجي **البرنامات** (logiciels)، نصبَّ كمين للإيقاع بأعمالهم، على نحوٍ يمكّنهم، بعد ذلك، من إتلافها (تعطيلها) بهدف معاقبة المشترين «الرديئين» أو الّذين يتملّصون من دفع **تكاليف زائدة**. ويمكنُ لهذا النّوع من المراقبة أن يذهبَ أبعد من ذلك، وهو ما تحكيه الرّواية. وهكذا يمكن للولايات المتّحدة، الّتي تزوّد الاتّحاد السّوفياتي بمعظم البرنامات الأكثر تقنية وصلاحية في مجال التّسلّح أو في النّشاطات الأخرى المغذّية لـ«الحرب الباردة» **نصب كمين** للطّرف المنافس، بفضل المراقبة الواقعة تحت تصرّفها والممارسة على الجهاز المبيع. وهكذا تصبحُ الفوضى الأولى نظاماً جديداً. إنّ للتّنظيم هنا مظهرين (إذ نحن في حضرة النّسق الثّنائيّ للمعلوماتيّة!): إذ يتمّ تقويض التّرتيب والتّجميع والتّنظيم (النّظام) من قِبل المستعملين (الفوضى). وتأتي المراقبة لتقويض الفوضى (التّنظيم الجزئيّ المضادّ النّاتج عن الأنتروبيا أو عن توالد في الجهاز غير المحميّ)، وتوطيد النّظام، أيّ نظاماً مختلفاً. بهذه الصّورة، يستمرّ التّوالدُ (نظام/ فوضى/ نظام).

ثمّة تعريفٌ رائعٌ للنّسق قدّمه إدغار موران في الجزء الأوّل من كتابه: **المنهج** (**طبيعة الطّبيعة**): **هو وحدة كليّة منظّمة من تعالقات بين العناصر والأفعال أو الوحدات** (إ. موران، 1977، ص102). وحينما يُقيم نسقٌ معيّن (أو بعض عناصره) علاقاتٍ مع نسقٍ آخر (أو مع بعض عناصره) نكون، عندئذٍ، أمام **تعدّد للأنساق**، أي أمام «بنية معقّدة من الأنساق في علاقة بعضها بالآخر». ويوضح إدغار موران، بخصوص مصطلح **البنية** هذا قائلاً: «إنّها، على العُموم، مجموع قواعد التّجميع والرّبط والتّلازم والتّحويلات، المدركة باسم البنية، والّتي تنزعُ عند الحدّ الأقصى، إلى التّطابق مع الثّابت الصّوريّ لنسقٍ معيّن» (**ن.م.**، ص133). لن نقفَ طويلاً عند **النّسق** من منظور موران، مادام أن مفاهيمه تمهّد لتفسير التّنظيمات الفاعلة المتمثّلة في «الكائنات الآليّة». بيد أنّ هذه التّوضيحات تتلاءمُ مع نسق التّاريخ الأدبيّ.

يعتبرُ الأدب أو **التّطوّر الأدبيّ**، في رأي الشّكلانيّ الرّوسي تينيانوف: «نسقاً في ارتباط مع أنساق أخرى (...) ومشروط من خلالها» (تودوروف، 1965، ص136). أمّا النّسق «فليس مجرّد تعاضد مؤسّس على تساوٍ لجميع العناصر، بل (...) إنّه يفترضُ إحلال فئة منها (المهيمنة) محلّ الصّدارة والاستهانة بالعناصر الأخرى» (**ن.م.**، ص30). إنّ بعض هذه الاستشهادات، الّتي يمكننا أن نضاعفَ

منها، تُفضي مرّةً أخرى إلى المفاهيم ذاتها، المتعلّقة بالتّنظيم والتّنسيق والتّعالقات والتّبادل والتّرابط والتّكييف، وهي جميعها، مفاهيمٌ وثيقةُ الصّلة بتعريفِ موران. وعند الحدّ الأقصى يمكننا، تقريباً، القبول بفكرة جوردان الذّاهبة إلى وجود تعريف ثابت **للنّسق** تعتبر جميع توظيفاته متغيّرات للتّعريفات الخمسة عشرة المقدّمة في **معجم وبستر** (*Webster*).

IV ـ مسلكُ التّحليلِ النّسقيّ للظّاهرة الأدبيّة

سوف نبدأ ببعض النّماذج التّحليلية الأكثر تبسيطيّة والأقلّ اختزاليّة، والّتي ليست في غالب الأحيان، سوى مشاريع. ففي المؤلّف الجماعيّ **الأدبيّ والاجتماعيّ** يستدرجنا شارل بوعزيز للعبور من البنيويّة إلى النّسقيّة، فيما يُطلق عليه تحليل **نسق الموضوعات**: «يتمثّل الهدف المعروف والبسيط للمسلّمة البنيويّة في استيفاء التّحليل واستيعابه، من خلال تأسيس نسقٍ من العلاقات يحدّد العمل [الأدبيّ] كشكل (من الموضوعات أو من عناصر أخرى) وشبكة متزامنة من العلاقات المتبادلة (...) ويتمثّل الحقلُ المنهاجيّ في ضبط المفاهيم المتجانسة للتّحليل في محاولة جاهدة إلى النّقل المنظَّم. إنّ الأمر لا يتعلّق بالتّأويل (...) وإنّ التحديد **الحقيقيّ** لموضوع بنيويّ معيّن وكذا تناوله كما هو ليتمّ من خلال تناوله **النّسقي**» (إسكاربيت، 1970، ص101-102).

ويستجيبُ المنهجُ التّحليليّ عند سارتر، رغم قلّة انبنائه على مُصطلحات نسقيّة، لمسلك من هذا القبيل. ففي حديثه عن الرّواية الفرنسيّة في ظلّ الجمهوريّة الثّالثة يقوم سارتر بعمليّة تركيب للنّسق، انطلاقاً من بعض الخصائص الرّوائيّة لتلك الفترة: السّارد الدّاخليّ، السّرد بزمن الماضي، حصيلة الظّروف: «خلال هذه الحقبة الّتي امتدّت أجيالاً كثيرةً كانت النّادرة تحكى من منظور المطلق، أي من **منظور النّظام**. إنّه تغيّر موضعيّ وسط نسق في حالة سكون. فلا الكاتب ولا القارئ يجازفان فيه بخطرٍ ما، ولا خوف فيه من أيّة مفاجأة، فالحدث قد مضى وفُهرس وفُهم. ولم يكن من الممكن إدراك النّادرة على نحوِ آخر في مجتمع مستقرّ، لم يكن بعد على وعي بما يتهدّده من أخطار، مجتمع له أخلاقه وسلّم من القيم ونسق للتّفسيرات، من أجل دمج تغيراته الموضعيّة، مجتمع قد اقتنع بأنّه فيما وراء التّاريخيّة، وأنّ شيئاً ذا بال لن يحدثَ أبداً في فرنسا البورجوازيّة، الّتي

استثمرت جميع فدادينها، المقسَّمة إلى مربّعات منسَّقة متساوية بفضل حواجز عتيقة، مجمّدة في مناهج صناعية ونائمة على مجد ثورتها. ولم يعد في الإمكان إدراك أيّة تقنيّة روائيّة. لذا لم يكن للطّرائق الجديدة الّتي سُعي إلى أقلمتها إلاّ نجاحاً هيناً، دفع إليه حبّ الاستطلاع، أو قل إنّها ظلّت دون غد. ولم تحظَ هذه الطّرائق بقبول، لا من قبل الكتّاب، ولا من القُرّاء، ولا من البنية الجماعيّة ولا من أساطيرها» (سارتر، 1940، ص178-179). يكمنُ خطرُ تركيب من هذا القبيل، والّذي لا يكشفُ أبداً عن مصادره ولا يُميط اللثامَ عن مراحل التّحليل الدّاخليّ، في ظهوره بمظهر ذاتيّ لا غير. إنّ عدداً من النّقاد يقترحون **حدوساً** تتبدّى، بعد فواتِ الآوان، أي بعد بحث دقيق لعناصر الظّاهرة، مدهشة وأكثر إثارة للتّشويش. وبناءً عليه، ينبغي الاستجابة إلى **البرنامج** الّذي يقترحه بيير أوركيوني لتاريخ للقراءة: «ينبغي قياس قوّة التّواصل الأدبيّ بالنّسبة لكلّ عصر ولكلّ عمل [أدبيّ] تقريباً؛ كما ينبغي فكّ سنن العلاقات القائمة بين سنن العمل وبين سنن جمهور معيّن، وتثمين حوافز وآثار القراءة: إذ يمكن لثقافة ما أن تعملَ في بعض الأحيان على طمس أو تدعيم انحراف فئة اجتماعيّة معيّنة، كما يمكنها أن تتبدّى ليبراليّة في بعضِ الحالات الأخرى. إنّ برنامجاً من هذا القبيل لبرنامج طموح، وإنّ تحقيقه، ولو جزئيّاً، هو دون شكّ، إسداء خدمة لصالح تاريخ علم اجتماعيّ للأدب» (إسكاربيت، 1970، ص53).

ولأنّ مؤلّف إيتمار إفن-زهر (**صفحات في الشّعريّة التّاريخيّة**، 1981) أكثر تماسكاً من مؤلَّف تاناكا، وأكثر إحاطةً بجميع مظاهر الظّاهرة، باعتبارها مادّةً للتّاريخ الأدبيّ، فإنّه يقتربُ ممّا نعتقد كونه مقاربةً وتحليلاً نسقيّاً. يتألّف الكتاب من محاضرات متعدّدة مجتمعة في ثلاثة أقسام. يتناولُ القسمُ الأوّل الّذي يغلب عليه الطّابع النّظريّ النّسق وتعدّد الأنساق:

1 - وظيفة نظريّة تعدُّد الأنساق في تاريخ الأدب.

2 - العلاقاتُ بين النّسق الأوّلي والثّانويّ في نظريّة تعدّد الأنساق. (النّسق الأوّلي هو نسق الأعمال الموافقة للأصول، أمّا النّسق الثّانويّ فهو نسقُ الأعمال الشّعبيّة أو المخالفة للأصول: الأدب الشّعبيّ، «أدب الجمهور»؛ «الأدب العاديّ»).

3 ـ وضعيّة **الأدب المترجم** داخل **تعدّد الأنساق الأدبيّ**.

4 ـ مراجعة فرضيّات تعدّد الأنساق.

ويحاول القسم الثّاني اكتشاف أسس تعدّد الأنساق، ومنها **الكلّيات**:

1 ـ حول الكلّيات النّسقيّة في تاريخ الثّقافة.

2 ـ كلّيات العلاقات الأدبيّة.

3 ـ التّداخل في تعدّد الأنساق الأدبيّة التّابعة.

وأخيراً، تعتبرُ المجموعة الأخيرة من المقالات تطبيقات على الأدب الوطنيّ للكاتب، أي إسرائيل:

1 ـ الرّوسيّة والعبريّة: حالة تعدّد الأنساق التّابعة.

2 ـ الأدب اليهوديّ ـ العبريّ: نموذج تاريخيّ.

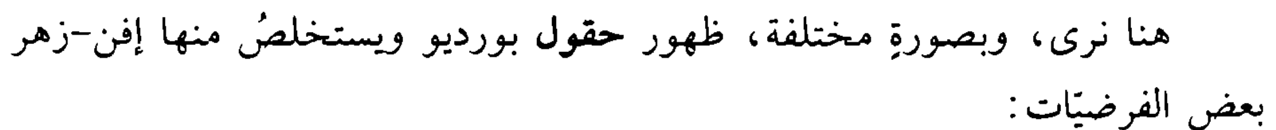
في البداية، يستندُ إفَنْ ـ زُهَرْ إلى الشّكلانيّين الرّوس ليطرحَ أن فرضيّة الإنتاج الأدبيّ هي **تعدّد أنساق** ونسق أنساق. وإذ يعيد توظيف اصطلاحات كلوفسكي، يؤكّد أنّ تعدّد الأنساق الأدبيّ ينقسمُ إلى **نسق موافق للأصول** *Système Canonique* **ونسق مخالف للأصول**(*) *Système horcanonique*. وكلّ من النّسقين يتفرّع إلى **أنساق فرعيّة**. ولتقديم فكرةٍ عن الاختلافات القائمة بين النّسقين يلجأ إفنْ ـ زُهَرْ إلى مثال فلوبير وبودلير، حيث أن العناصر المخالفة للأصول للنّسق الفرعيّ للأدب الإباحيّ البارزة في أعمالهما الموافقة للأصول قد كلّفتهما تُهمة **انتهاك الأخلاق العامّة**. ومع ذلك فإنّ الأوصاف الفاحشة في **مدام**

(*) أرى بأنّ المقابلين اللّذين وضعتهما لكلمتي (Canonique) و(Non Canonique) هما الأنسب من غيرهما، خاصّة وأن السّياق واضح. فالنّسق الموافق للأصول يعني مجموع المعايير والقواعد المعمول بها داخل الأعمال الأدبيّة. أمّا النّسقُ المخالفُ للأصول فهو مجموعُ الأعمال الأدبيّة الّتي خرجت عن نطاق تلك القواعد خاصةً فيما يتعلّق بالجانب الأخلاقيّ حيث يعتبرُ الخوض في المسائل الإباحيّة والجنسيّة من خلال وصفها أو تصويرها خدشاً لحياء الجمهور المتلقّي. ويمكن أن ندرجَ أدب الصّعلكة والمجون، مثلاً، في تاريخ الأدب العربيّ ضمن الأعمال المخالفة للأصول. [المترجم].

بوفاري[4] لا تُشبه في شيء الأوصافَ الغنيّة جدّاً في الأدب الإباحيّ المخالف للأصول لتلك الفترة. والشّيء نفسه ينطبقُ على **أزهار الألم** لبودلير. ثمّة، إذن، **نماذجُ وقوانين** ينبغي مراعاتها في حالة من الحالات، كما يمكن ألاّ يُكترثَ بها في حالاتٍ أخرى. وتبدو كلّ حركة، بتموضعها في إطار تعدّد الأنساق، وكلّ تداخل لطبقة في أخرى؛ حيث تكون التّنضيدات مسنَّنة على أعلى مستوى، بمثابة خطيئة كبرى. ذلك ما ينبغي ملاحظته في نظر الصّفوة المثقّفة الّتي يعتبر هذان النّوعان، من الأعمال أو الكتب، في منظورها، سهلة المنال، بل مقروءين. وهكذا يمكن للتّوتّرات، داخل تعدّد الأنساق، أن تسعف في تفسير عدد من الأوضاع التّاريخيّة في لحظة معيّنة تظلّ فيها (أو ظلّت) بعض الأوضاع غامضة. ويسمح هذا التّحليل لإيتمار إفنْ زُهَر، بصفةٍ خاصّة، بتوضيح مشكل خاصّ بالأدب العبريّ، الّذي كانت تربطه علاقات وثيقة بالآداب الأخرى ومن بينها الأدب الرّوسيّ. وهذا ما يفسّر عدم عثورنا حوالى 1880 (الحقبة المزدهرة) على أيّ نسقٍ مخالفٍ للأصول، إذ كانت العناصر المخالفة للأصول تنتقلُ عبر الأدب الرّوسيّ. وقد يكون هذا حال آداب أخرى كالأدب الكيبيكيّ، بالقياس إلى الآداب الفرنسيّة والأميركيّة الّتي تغذّى عليها القرّاء، بحثاً منهم عن أعمال مخالفة للأصول.

ويمكننا تجميع عناصر تعدّد الأنساق في الرّسم التّالي (انظر: ص265).

(4) ومع ذلك خضع فلوبير نفسُه لمراقبات ذاتيّة. فقد كانت هناك مقاطع معتمة في المخطوطات (آلاف الصّفحات المسودة) الموجودة بخزانة روين (Rouen). وتُوهم «بعض التّمهيدات السّريّة للكتاب» بأنّنا أمام رواية إباحيّة: «أمسك ردولف بإحدى يديه مؤخّرتها وبالأخرى صدرها»؛ «تهييجات المؤخّرة الّتي كان يمارسها بقصر شارل» (*L'Autre journal*, mars 1985, p.86-94).



هنا نرى، وبصورةٍ مختلفة، ظهور **حقول** بورديو ويستخلصُ منها إفن-زهر بعض الفرضيّات:

1 - فعلى الصّعيد التزامنيّ، تبرز الأنساق الموافقة للأصول مرحلتين تعاقبيّتين. فالمرحلة غير مخالفة للأصول تتراكبُ على المرحلة الموافقة للأصول سابقة عليها.

2 - تولّد التّعارضات بين الأنساق **مثلاً أعلى** أدبيّاً وتوازناً «ثقافيّاً» داخل **تعدّد** الأنساق الأدبيّ.

3 - وبالنّسبة **للأدب المترجَم** الّذي يرِد في حالة تفاعل وتنافس أو خضوع في نسق معيّن فإن هناك ثلاث حالات رئيسية ينبغي دراستها:

أ) حينما لا يصل تعدّد أنساق ما إلى لحظة من التّبلّور؛ وحينما نكون أمام أدب يافع في طور التّشكّل.

ب) حينما يكون أدب ما أدباً هامشيّاً، وثانويّاً، وضعيفاً، أو كلّ هذه الأشياء مجتمعة.

ج) حينما تحدث أزمات، وانقطاعات داخل تعدّد الأنساق، أو يحدث **فراغ** معيّن.

وفي وسع الأدب المترجم، في كلّ حالة من هذه الحالات أن يعدِّل من أحد النّسقين أو يشقّ ممرّاً للنّصوص للعبور من نسقٍ إلى آخر.

4 ـ توجد، إذن، في الوقت نفسه، تعالقات وعلاقات متلازمة ينبغي تحليلها بصورةٍ ملائمة.

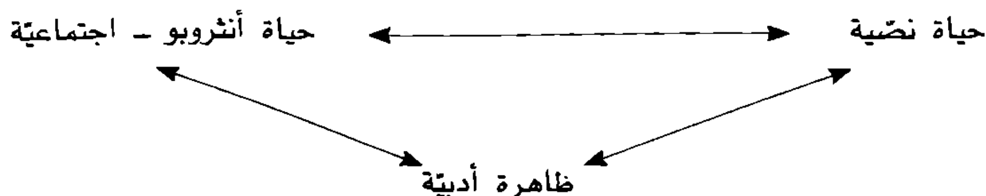
5 ـ تنطلقُ هذه الفرضيّات من مفاهيم للاشتغال. فهي ليست أدوات تصنيف.

6 ـ النّسق **الموافق للأصول** و**المخالف للأصول** طبقتان متعارضتان مثلما أن **النّشاطين**، **الأوّلي** و**الثّانويّ**، مفهومان تاريخيّان ونموذجيّان.

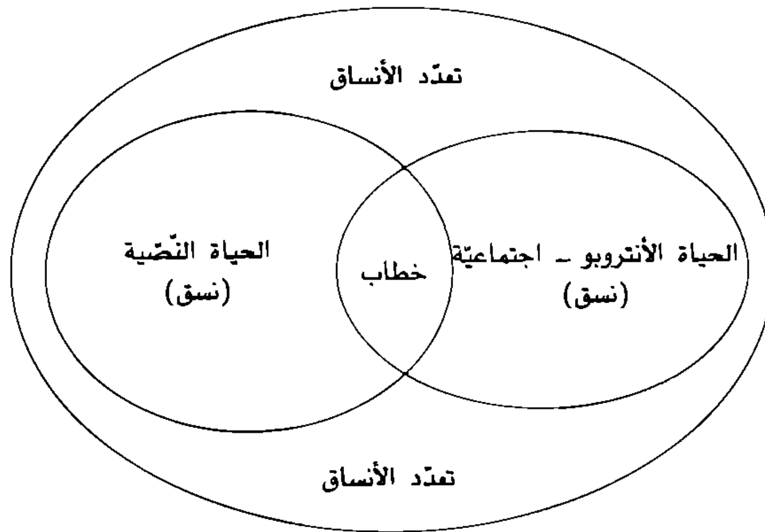
وضمن هذا المنظور سيكون تعدّد الأنساق الأدبيّ تاريخ **انتخاب** الأعمال الموافقة للأصول والمخالفة للأصول، وكذا **مقاييس** الانتخاب، تبعاً لفترات أو **لمراحل** تطوّر النّسقين المتواجهين والمتعالقين. ومع هذا المثال الأخير المتعلّق بالمنهج ومسلك التّحليل، فإنّ لدينا ما يلزم لاقتراح تركيب ما يمكن أن يكُونه تعدّد الأنساق في **التّاريخ الأدبيّ**.

V ـ التّعدّد النّسقيّ للتّاريخ الأدبيّ

إنّ **التّاريخ الأدبيّ تعدُّد أنساق**، موضوعه **الظّاهرة الأدبيّة**، الّتي يشكِّل حقلاها نسقين سمّيناهما:



وتُشير وجهة الأسهم إلى دورة تامّة بين الأقطاب الثّلاثة. فتعدّد الأنساق تنظيمٌ دائريّ يشكّل حلقةً معيّنة:



تضمّ الظّاهرة الأدبيّة ـ أو تشمل ـ ذينك النّسقين اللّذين يلتقيان ويعبّران عن نفسيهما في الخطابات. إنّ الحركة الدّائريّة، ظاهرةً كانت أم لا، ثابتة بين هذه الأقطاب. يتعلّق الأمر بإدراك نوعيّة التّمفصلات داخلها (وجهة النّظر، التّنظيم، العلاقة). فمن وجهة نظر التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ تسير الأعمال [الأدبيّة] في اتّجاه واحد، أي من الحياة الأنثروبو-اجتماعيّة نحو الأعمال، لكن ليس العكس. ويقدّم هذا التّوجّه الوحيد نفسَه في شكل **تكييف** (مبهم) اجتماعيّ سياسيّ للأدب، مدركٍ كمجموع أعمال عصر أو أمّة معيّنة. في هذه الحالة، هناك انسداد للحلقة، مادام أن الظّاهرة الأدبيّة ليست سوى حياة الأعمال، فيما يجد العنصر الآخر المُضاف (الاجتماعيّ-السّياسيّ) نفسه **مطوّقاً** داخلها. إنّ الحلقة، هنا، لا تُنهي دورتها. من ثم تنبثقُ الحاجة إلى حلقة نظريّة تصل وَصْلاً تامّاً بين الأنساق، أي أنّ الحلقة ينبغي أن تكون ارتجاعيّة وتواتريّة، الأمر الّذي يُتيح، حينئذٍ، الأخذ بعين الاعتبار الحركات المتعارضة داخل ذلك التّمفصل، وكذا التّعارضات والاختلالات الممكنة. وليست الدّائرة الكبرى الّتي تكوّنها العناصرُ الثلاثة في الرّسم السّابق مجرّد حلقة مفرغة، بل حَلقة إنتاجيّة بمفهوم إدغار موران «تتشكّل عبر البناءات وإعادة البناءات والتّمفصلات، حيث يحتاجُ العلم الأنثروبو-الاجتماعي الجديد، لكي ينتظم إلى البيولوجيا والفيزياء الجديدين اللذين هما، في حاجة لكي ينتظما، إلى أن يدمجا في صلبهما وجهة نظر التنظيم العقليّ والثّقافيّ والاجتماعيّ لما هو علميّ» (إ. موران، 1981، ج I .، ص287). وفي هذا الاتّجاه، ينبغي على التّاريخ الأدبيّ

أن يتمكّن أيضاً من إدماج الخُطاطات النّظريّة للسيمائيّين، وعلماء الاجتماع، والدّيداكتيكيّين، وعلماء العلامات، والبنيويّين، وعلماء النّقد الاجتماعيّ، وكذا خطابات جميع المنظّرين، والمشتغلين بالنّصوص، الّذين سوف يتيحُ إسهامهم (وجهات نظرهم) «إتمام الحلقة». ذلك أنّ التّاريخ الأدبيّ «الجديد» في حاجة ماسّة ـ لكي ينتظم ـ إلى هذه الإمبرياليّة الاندماجيّة.

سيجعل هذا **التّاريخ الأدبيّ** من الظّاهرة الأدبيّة موضوعه، وسوف يكون خطاباً حول خصوصيّة هذه الظّاهرة، باعتبارها تعدُّد أنساق أو نسق أنساق في تحوّلاته(ها) (حركة - سكون، توازن - عدم توازن) على المستوى التّزامنيّ (في علاقة أحدها بالآخر أو بعضها بالآخر)، وعلى المستوى التّعاقبي (بحسب مراحل تشكّلاتها الثلاثة، وينبغي أن يفهم من كلمة **خطاب** إجراء تواصليّاً (تعبير عن الظّاهرة) ودلاليّاً (دلالية الظّاهرة). ولنعد مرّةً أخرى إلى خُطاطتنا الّتي تفرّع الظّاهرة الأدبيّة إلى نسقين: **نسق الحياة النّصّية، ونسق الحياة الأنثروبو-اجتماعيّة**.

أ) الحياةُ النّصيّة Vie textuelle

يشملُ هذا النّسق جميعَ النّصوص المتداولة في استقلال عن **قيمتها** الممنوحة أو المكتسبة أو المنتزعة. إنّها، إذن، كما يسمّيها بعضهم نصوص موافقة للأصول ومخالفة للأصول، تجزِّئ، في نظر إيتمار إفن-زهر، الأدب إلى نسقين. ومن الثّوابت الّتي علينا التّسليم بها هو أنّه يتعذّر فهم النّصوص المسمّاة **أدبيّة** لحقل الإنتاج المحدود ما لم نأخذ بعين الاعتبار، كذلك، نصوص حقل الإنتاج بالجملة. ففي التّحليل النّسقي *Analyse Systémique* لا تكون الأنساق منعزلة أبداً. لذا يتعيّن علينا أن نضطلعَ بالنّسقين معاً في علاقتهما في آن واحد. وسوف نسمّي هذا العنصر الأوّل من النّسق: **الخطاب الشّعريّ**، أمّا العنصر الآخر فسوف يتمثّل في الخطابات الّتي تستندُ **مباشرةً** إلى النّصوص، ونسمّي خطابين منها: **الخطاب الجماليّ والخطاب الدّيداكتيكيّ**. ينقسمُ **نسق الحياة النّصّية**، إذن، إلى ثلاثة أقسام، تتعلّق عناوينها، بالضّبط، بالعمل النّصيّ وتتطابقُ مع ثلاثة خطابات:

1 ـ **البناء** أو **الخطاب الشّعريّ**: وهو خطابُ النّصوص ذاتها، الّتي تُبنى من خلال **وساطات** السّاردين/ المسرود لهم أو ما يعادلهما (الإجراء التّواصليّ)، ووساطات المعنى النّصّي/ المعنى الآخر (الإجراء الدّلاليّ) والبناء المقصود

هنا هو بناء تيْنك **الوساطتين** اللتين يمثل (أو سوف يمثل) فيهما التّاريخ الدّراسة التّعاقبيّة للخطاب الشّعريّ.

2 ـ **التّفكيك** *Déconstruction* أو **الخطاب الجماليّ** *Discours esthétique*: الّذي نسمّيه **جماليّاً**، مُحيلين بذلك على **جماليّة التّلقّي** عند هانز روبير ياوس، وكذا من أجل تمييزه عن الخطاب النّقديّ (**الحياة الأنثروبو ـ اجتماعية: قبول**)، رغم أنّ الأمر يتعلّق، أحياناً، بالنّصوص نفسها. وكما هو الشّأن بالنّسبة للخطاب الأخير، فإنّ الأمر يتعلّق أيضاً بالنّصوص الّتي تستندُ إلى الخطاب الشّعريّ لاستخلاص قواعده وقوانينه ومعاييره. وكما نجد هذا الخطاب لدى القسّ باتو (Battaux) (**دراسة الفنون الجميلة القائمة على المبدأ نفسه**، 1746) أو عند ب. بوفيي (**الدّراسة الفلسفيّة والتّطبيقيّة للشّعر**، 1728) نجده كذلك عند **التّفكيكيّين** الأميركيّين المنتمين إلى مدرسة **يال**(*). ويدفعنا مصطلح **المفكِّك** إلى التّفكير في درّيدا، الّذي تعتبر الكتابة، في نظره، شرطاً سابقاً على اللغة، وبناءً عليه، سابقة على الكلام. إنّ الكتابة تنتج اللغة لأنّها تنقّل مستمرّ للدّلالة الّتي تحكمُ اللغة وتموضع تلك الدّلالة فيما وراء المعرفة الملموسة. من ثمّ كان ظهور مصطلحات الاختلاف (Différance) (أخَّر، أبطَأَ، بل كذلك، ميَّز) والتّمفصل أو المسافة، الّتي تدلّ عليها الكتابة عند هؤلاء المنظّرين الفرنسيّين والأميركيّين.

(*) نشأت هذه المدرسة في أميركا في نهاية السّتينيّات وبداية السّبعينيّات متأثّرة بأفكار درّيدا الّذي بدأ الاهتمام آنذاك بأعماله تعريفاً واقتباساً وترجمة. ومن أشهر أعلامها بول دي مان صاحب كتابَي **العمى والبصيرة** (1971) **وأمثولات القراءة** (1979) وهما كتابان يتميّزان باستلهام أطروحات درّيدا وهايدن وايت (Hayden White) الّذي حاول القيام بتفكيك نقديّ لكتابات المؤرّخين المشهورين، وألّف في ذلك كتابه المشهور **مدارات الخطاب** (1978) وهارولد بلوم (Harold Bloom) من جامعة يال صاحب كتاب **قلق التّأثير**: **نظرية للشّعر** (1973) وجيوفري هارتمان (Geoffrey Hartman) مؤلّف كتاب **ما وراء الشّكليّة** (1970) **وقدر القراءة** (1975). وللتّعرّف على مختلف أطروحات هذه المدرسة والنّزعة التّفكيكيّة الأميركيّة عامّة في علاقتها بالنّقد الأوروبيّ والنّقد الجديد نُحيل القارئ على المؤلّف الّذي أشرف عليه هارولد بلوم **التّفكيك والنّقد** (1979) والّذي يضمُّ مقالات لجيوفري هارتمان وجاك درّيدا وج.س. ميلر وآخرين: Bloom (Harold), *Deconstruction and Criticism*, New York, Seaburg (1973). [المترجم].

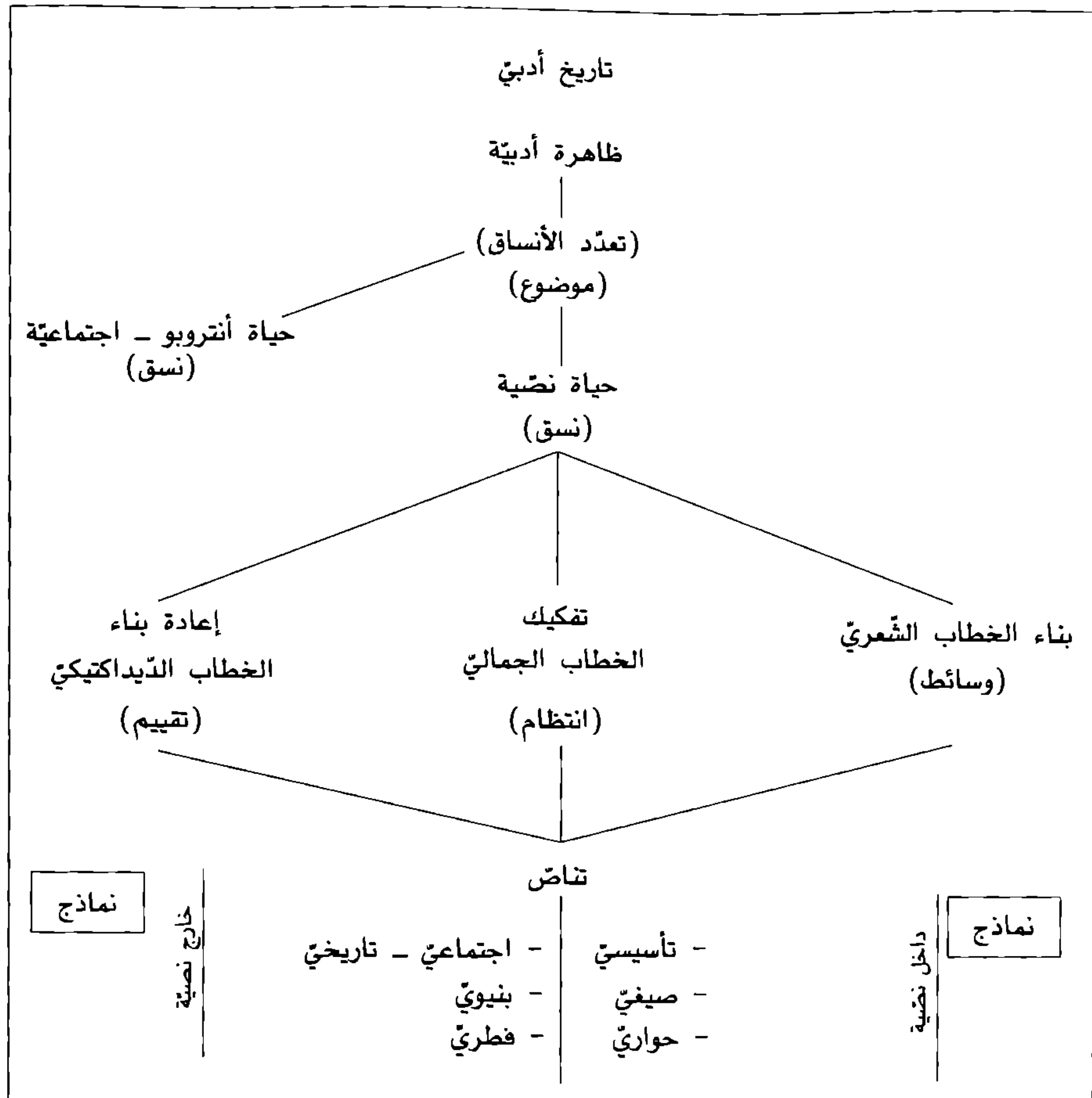
3 ـ **إعادة البناء** *Reconstruction* أو **الخطاب الدّيداكتيكيّ** *Discours didactique* الّذي يربطُ (يعيد ربط) النّصوص بالمؤسّسات البلاغيّة والأدبيّة، إحداهما تنظّم **التّفكير الجيّد والكتابة الجيّدة** كما يتّضح ذلك في كتاب: **الدّراسات البلاغيّة** و**مُوجز الإنشاء والتّحرير** فيما تُبَنْين الأخرى [فنّ] **القراءة الأدبيّة الجيّدة**، عبر الانتقاء والتّراتبيّة والتّقييم. وتعتبرُ مختصرات تاريخ الأدب والمؤلّفات الأخرى الّتي وضعتْ حقولها وتنظيمها (انظر ص130) إحدى مكوّنات هذا الخطاب الدّيداكتيكيّ، كما أن عدداً من التّطبيقات المدرسيّة: تفسير النّصوص، التّعليق – النّموذج، الإبداع الأدبيّ، تعدّ أيضاً شكلاً من أشكال **إعادة البناء** الّتي بيَّنت فرانس فيرنييه **اشتغالها الملائم** و**اشتغالاتها المعقّدة** (فرانس فيرنييه، 1977، 171–223، 113–155).

وكما أشرنا للتو فإنّ هذه الخطابات هي نفسها أنساق (خطابيّة أو غير خطابيّة) مكوّنة من **عناصر**. فهناك على سبيل المثال: **الأنواع**، الّتي تعتبرُ طريقة في تقسيم النّصوص والصّحف والدّوريّات الحاملة أو المترجمة للنّصوص والكتب المدرسيّة التّعليميّة، الّتي تُدرّس فيها النّصوص وتُقيّم، بل وتُقدَّس. إنّ هذه العناصر متعالقة فيما بينها. فكثيراً ما **تُقيِّم** الأنواع من قبل المؤسّسة الدّيداكتيكيّة، وبعض هذه الأنواع يُقصى (كان قد أُقصِي) منها كالرّواية البوليسيّة (حتّى الآن) و**محكيات الباعة المتجوّلين** بالكتب (في القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر)، فيما هيمنت بعض الأنواع الأخرى (المأساة الكلاسيكيّة) وإن لم يعد يُكتب عنها أيّ شيء على مستوى الممارسة، أو كما لو أنّ اهتمام الجمهور القارئ قد انصرف عنها إلى شيء آخر. وثمّة، علاوةً على ذلك، أسئلة تُطرح على هذه العلاقات. لماذا يهيمنُ نوع أدبيّ معيّن (في خطاب أو عدّة خطابات معينة) في عصر معيّن؟ ما طبيعةُ العلاقة التّحتيّة الّتي تربطُ هذا النّوع (نوعاً ما) بجمهور متلقٍّ وبنمط من الكتابة الدّيداكتيكيّة، وكذا بجماعة الكتاب (الّذين يُشهرونه أو يذمّونه) وهلمّ جرّاً. وهكذا يمكنُ أن نرى قيامَ دورات من عصر لآخر: توازن/ تحوّل/ اختلاف/ طور انتقاليّ/ توازن... إلخ. وفضلاً عن ذلك، فإنّ هذه المراحل «التّاريخيّة» استُعيرت من المراحل الأربع للدّائرة السّرديّة عند كلود بريمون (كـ .بريمون، 1970). وقد يسمحُ نحو نصّيّ بتوضيح العلاقات القائمة بين: الأنواع والموضوعات أو الحوافز، الّتي تكون في بعض الفترات في حالة علاقة **استدعاء** (موضوعة تستدعي نوعاً معيّناً،

نوعاً يفترضُ بالضّرورة تناول موضوعة معيّنة) أو علاقة **نفي** (نقيضها) أو علاقة **انزياح**. وعلى هذا النّحو تنشأ **الانتظامات** (السّنن، القواعد) النّصّيّة المندمجة، بصورة ضمنيّة أو صريحة، في المؤسّسة الأدبيّة (النّقد الرّسميّ، الجوائز، المنح) وبالتّالي (أو تزامنيّاً) في المؤسّسة الديداكتيكيّة (الكتب المدرسيّة، خطاب حول الأدب).

وتمكّن شروط ظهور النّصوص وقيمة تداولها الاجتماعيّ من توضيح انتظامات النّصوص نفسها: المعايير الجماليّة، واللسانيّة والنّوعيّة، الّتي تُفضي إلى أنماط من الإنتاج (بالنّسبة للكتاب) وأنماط من الإدراك (بالنّسبة للمتلقّين: النّقّاد، السّيميائيّين، الفلاسفة، وغيرهم). وهنا يفرضُ التّحليل النّسقيّ عدم الفصل البتّة بين **الكتابة** و**القراءة**. فهما يعملان معاً، في الوقت نفسه، لا أنّ أحدهما **سابق** والآخر **لاحق**. إنّ القراءة بمثابة إجابة، وعلى الرّغم من أنّها مؤجّلة، إلاّ أنّها متضمّنة، سلفاً، في الكتابة. وكما كتبت فرانس فيرنيبه: «إذا سلّمنا، في الواقع، بأنّ كلّ **نصّ أدبيّ** ينتج، سلفاً، عن تكييف على مستوى اللغة والأنواع والأشكال الأدبيّة المستخدمة، مع كلّ ما تتضمّنه، وعن **قراءة** للنّصوص السّابقة وكذا قراءة الكاتب **لنصّه** الخاصّ، وينتج عن قيمة النّص باعتباره **نصّاً أدبيّاً**، معترفاً به بوصفه نصّاً لقراءة اجتماعيّة، لم تشيده بوصفه **نصّاً**، إلاّ في حدود **قُدرتها** على قراءته بوصفه نصّاً، حالئذٍ يمكننا أن نفضح، في الآن نفسه، المفهوم الخاطئ **للنّصّ- تعبير**، وكذا فضح مفهوم **القراءة**، الّذي طرح بشكل لا يقلّ خطأ كذلك» (فرانس فيرنيبه، 1977، ص63).

إنّ تحليل هذا النّسق الأوّل هو تفكيك للعناصر، مرحلة فمرحلة، حقبة فحقبة. تفكيك يفضي، من خلال مراعاة للعلاقات والتّعالقات، إلى إعادة تركيب لمجموع الكلّ النّسقيّ. وسنسمّي **إعادة التّركيب** هذه: **التّناصّ** *intertextualité*، الّذي نعرّفه، باعتباره تنظيماً لهذه العلاقات/ التّعالقات والعلاقات المتداخلة بين الخطابات وبين عناصرها. وتفسَح الخطابات الثّلاثة المتعالقة: **الشّعريّ والجماليّ والدّيداكتيكيّ**، المجال لستّة نماذج **للتّناصّ**، **تتعلّق الثّلاثة الأولى منها بما يمكن تسميته بالدّاخل ـ نصّي** والثّلاثة الباقية **بالخارج ـ نصّي**.



يعتبرُ **التّناصّ** نوعاً من أنواع العلاقات (**نموذج**) داخل النّسق (الحياة) النّصيـ(ـة). هذا النّوع من العلاقات مازال يُنظر إليه، في التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ، باعتباره **تأثيرات** أو **أسباب وأصول** أو **مصادر**، شأنها طبعاً شأن نقائضها، أي **استنساخات** أو **تأثيرات وانحطاطات** أو **أقدار**. ولم يُنظر إليها أبداً باعتبارها تعالقات. ويمكننا، دون الأخذ الحرفيّ بعبارات بول دي مان، التّأكيد، أيضاً، أنّ كلّ نصّ أدبيّ ينجز بنفسه فعل **التّفكيك** *Déconstruction*[5] دونما حاجة منه إلى مساعدة من

(5) كان نُقّاد الأدب بمدرسة يال: بول دي مان، جيوفري هارتمان وج. هيليس ميلر، المتحلّقون حول مذهب درّيدا، يتصوّرون العمل الأدبيّ بوصفه نظاماً من الدّلائل المتعارضة الّتي يظلّ فيها المعنى معلّقاً بسبب الطّبيعة الوهميّة والملتبسة للغة الأدبيّة. من =

النّقد (ليتش، 1983، ص51) ويفترضُ جوزيف ريدَلْ، متبنّياً مذهب درّيدا، أنّ الدّالّ تناصّيّ بطبيعته، وأنّ التّناصّ، بناءً عليه، يكتسحُ النّصّ على مستوى الدّالّ أو سلسلة الدّوال. ومادامت النّصوص السّابقة تكتسحُ النّصوصَ اللاحقة من خلال الدّوال، فلا يمكن لأيّ نصّ ادّعاء كونه رهناً بذاته ومكتفياً بذاته. وحينما يؤكّد ريدل أنّ قوى التّناصّ تستحوذُ على عمليّات الدّليل، فإنّه يُشير إلى أنّ المدلول بدوره، هو قبل كلّ شيء، تناصّيّ. وتسمحُ الانفتاحات الّتي تحدثُ بين النّصّ والمتناصّ، بالنّسبة للدّال والمدلول، بلعبة لانهائيّة من الاختلافات، وبالتّالي بإمكانيّة لانهائيّة من التّأليفات. وبناءً عليه، لا يمكنُ لأيّ نصّ أن يُعتبرَ نصّاً مغلقاً ونهائيّاً أو موحّداً. فما يجزّئ النّصّ، بالضّبط، هو التّناصّ.

وعلى عكس الفكرة السّائدة، الّتي تَعتبرُ التّناصّ حواراً موسّعاً بين النّصوص على امتداد الزّمن، والقائم على الأدب مُدْرَكٍ بوصفه خطاباً أيديولوجيّاً(*) (كريستيفا، 1969، ص10-19). وبالتّالي على بنيات كلّيّة، [على عكس ذلك] يرى ريفاتير إلى التّناصّ ممثّلاً في جزئيّات النّصوص وفي البنيات الصّغرى وفي الجُمل أو الأبيات، ودائماً من وجهة نظر دلاليّة-أسلوبيّة(**). فليس **التّناصّ** ظاهرةً اتفاقيّةً

= ثم ضرورة **التّفكيك** الّذي يُعطّل ـ في نظر دي مان ـ القوّة الإقناعيّة (أو الدّلاليّة) للغة لفائدة منطق تصويريّ محض (نوريس، 1982، ص103).

(*) يعود الفضل إلى جوليا كريستيفا في وضع اللبنات الأولى لمصطلح «التّناصّ» في النّقد الغربيّ برمّته. فقد كتبت سنة 1966 تقول: «يتشكّل كلّ نصّ من قطعة «موزاييك» من الشّواهد. وكلّ نصّ هو امتداد لنصّ آخر أو تحويل له (Transformation)». وقد تطوّر المصطلح في كتابيها **أبحاث من أجل تحليل دلائليّ** (1969) **وثورة اللغة الشّعريّة** (1974). [المترجم].

(**) تحدّد مفهوم التّناصّ عند ريفاتير عبر مراحل ابتدأت بكتابه **إنتاج النّصّ** (1979) مروراً بمقاله **«الارتباط التّناصّيّ»** المنشور بمجلة **الشّعريّة** (1979) ثم بمقال آخر عنوانه: **«أثر التّناصّ»** بمجلّة *Esprit* (1979) وأخيراً كتابه **دلائليات الشّعر** (1982). فالتّناصّ، بحسب ريفاتير، في المرحلة الأولى هو إدراكُ القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده. وقد أدّى به هذا الاتّجاه من حيث المبدأ، على الأقلّ، إلى المطابقة، بجرأة، بين التّناصّ والأدبيّة. فالتّناصّ هو الآليّة الخاصّة للقراءة الأدبيّة. وهي وحدها الّتي تُحدِث التّدلال (Signifiance)، في حين أنّ القراءة الخطّيّة المشتركة بين النّصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة لا تُنتجُ إلاّ المعنى. غير أن هذا التّوسيع، كما ينصّ على ذلك جيرار جينيت، الّذي يذكرُ جميعَ هذه التّعريفات في كتابه **طروس** (*Palimpsestes*) يصاحبه تضييق من حيث =

يمليها طارئ ثقافة معيّنة أو تخيّل جدّ مكثّف. إنّ ما يُمليه، بحسب ريفاتير، هو «منطوق» النّصّ. إنّ له عناصر ثابتة منظَّمة كلّياً، من خلال مقتضيات نصّيّة مترتّبة عن الوظيفة المزدوجة للنّصّ: الجماليّة والمعرفيّة. سوف تكون هناك قراءة مزدوجة: قراءة نصّيّة وقراءة تذكّريّة، يتسرّب داخلها التّناصّ الاتّفاقيّ ـ أي ذلك النّوع من الذّاكرة الدّائريّة الّتي تحدّث عنه بارت (1973، ص59)، والّتي تُثْري شعورنا عن النّصّ، بيد أنّ اختفاءها لا يؤثّر في فهمنا له ـ والتّناصّ الإجباريّ الّذي يعدّ من حتميّات القراءة. وتقدِّم هذه القراءة الأخيرة نفسها دائماً بوصفها تشويهاً لمعيار معيّن أو باعتبارها غير منسجمة بالقياس إلى السّياق. فبمجرّد ما يرفضُ معنى نصّيّ ما على مستوى اللسان أو السّياق فثمة افتراض تناصّيّ. إنّ هذا التّحويل للدّلاليّة بين عملين [أدبيّين] محدّد دائماً، بل وبالحتم المضاعف، من خلال حضور «**المؤولات**» بالمعنى الدّلائليّ للمصطلح(*). فالمقتضيات هي الّتي تتوسّط مرجعيّة نصّ بمتناصّه وبالآثار والقرائن الّتي تعدّ بدورها متناصّات. وعلى هذا المستوى تتدخّل مفاهيم اللا نحويّة واللا معنى والتّشويش والإيداع والتّوسيع

= التّطبيق، لأنّ علاقات التّناصّ الّتي درسها ريفاتير كانت دائماً من نمط البُنى الدّلاليّة ـ الأسلوبيّة المعاصرة، أي على مستوى الجُملة أو القطعة أو النّصّ القصير. وهذا التّوجّه هو الّذي يميّز المرحلة الثّانية للتّناصّ عند ريفاتير خاصّةً في كتابه **دلائليّات الشّعر**. [المترجم].

(*) المؤولات من وجهة نظر دلائليّة هي أحد عناصر السّميوزيس، وتسجّل ردّ الفعل تُجاه العلامة الّتي تتلقّاها، ويمكن لردّ الفعل هذا أن يعتبر كعلامة جديدة معدّلة أو مطوّرة للعلامة الأولى. والمؤول وسيط بين الرّمز والموضوع الّذي يُشير إليه. وهو موجود حتّى وإن كان المتلقّي (الإنسان ـ الحيوان ـ الآلة) غير حاضر أو حركي. كما أنّه تمثيلٌ يُحيل المتلقّي على موضوع العلامة نفسه (سعيد علّوش (1984)، ص26). وبما أنّ التّدلال عند ريفاتير سيرورة وساطة فلابدّ أن ينهضَ على طرف ثالث وسيط يحقّق تلك الوساطة. ولذلك تعتبرُ المؤولات مفتاح التّأويل والحكم، أو هي النّتيجة أو «الأثر الذّهنيّ» بتعبير بيرس الّذي يميّز بين ثلاثة أنواع من المؤولات تبعاً لتعلّق الأمر بالمؤولة المباشرة وهي المعنى الأدنى كما هو ممثّل مباشرة في الدّليل والمؤولة الدّيناميّة وهي الأثر الواقعيّ الّذي يحدّده الدّليل، بما هو دليل، تحديداً واقعيّاً، أو هو الأثر الفعليّ الّذي يحدث لدى مؤول معيّن في مناسبة، وفي مرحلة معيّنة من تفحّصه الدّليل. وأخيراً المؤولة النّهائيّة الّتي يقف عندها التّأويل لدليل ما، أي هي المؤولة الّتي تتّفق عليها جماعة علميّة اتفاقاً موضوعيّاً، وبعبارةٍ أخرى، إنّها النّتيجة الوحيدة الّتي يتوصّل إليها التّأويل بعد أن يكون قد تناول الدّليل بما فيه الكفاية. =

والتّحويل ومفاهيم أخرى كثيرة. وبين هذه المفاهيم والحقائق ثمّة إمكانيّة للبحث عن معانٍ قمينة بإثارة اهتمام المؤرّخ الأدبيّ.

ستّةُ نماذجَ تناصّيّة

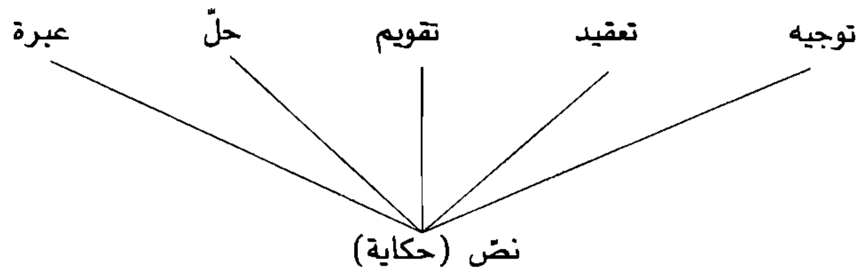
نأخذُ مثالاً عن نسق **الحياة النّصّيّة** Vie textuelle سيسمحُ بالنّظر إلى الإجراءات ـ بعضها على الأقلّ ـ على المستوى التّزامنيّ، وعلى المستوى التّعاقبيّ بإحالة التّنويعات داخل النّماذج التّناصّيّة. هذا المثال هو **الحكاية الخُرافيّة** *Fable*[6] باعتبارها نوعاً أدبيّاً، في زمنين نائِيَيْن ومتباعدين جدّاً، عند لافونتين في القرن **السّابع عشر** الفرنسيّ، وعند ألبير كامو في القرن **العشرين**.

وهذان المثالان اللذان سوف يشكّلان نقطةَ انطلاقنا هما: **الحكاية الخُرافيّة**:

= لمزيد من التّفصيل حول «المؤولات» من منظور دلائليّ عند ريفاتير خاصّة نُحيل على العمل الّذي أنجزه الأستاذ محمّد معتصم **دلائليات الشّعر** لريفاتير، ترجمة، توطئة، تحشية (1988)، منشورات كليّة الآداب بالرّباط. سلسلة نصوص وأعمال مترجمة، رقم 7. [المترجم].

(6) كان بوسعنا اختبار نوع [أدبيّ] آخر كالرّواية مثلاً، الّتي تتبادر إلى الذّهن على نحو تلقائيّ. لقد تأسّست **الرّواية في فرنسا** من خلال الإحالة على النّماذج العتيقة الّتي أتاحت في البداية أشكالاً من التّنظيمات نجحت الخطابات الجماليّة والدّيداكتيكيّة في فرضها على مرّ الزّمن. ولم يتمّ قبول الرّواية (من قبل الخطاب النّقديّ) ويُعترف بها (من قبل الخطاب المؤسّسي) إلاّ في وقت متأخّر. وذلك شيء معروف. ولقد كان بوسييه يتكلّم على الرّواية باعتبارها «تخييلات خطيرة» (مراثي هنرييت الإنكليزيّة، 1670) فيما تكلّم فولتير على «إنتاج ذهن ضعيف يصف بسطحيّة الأشياء الّتي لا تستحقّ القراءة من قبل عقل يحمل الأمور على محمل الجِدّ». وعلى النّقيض من ذلك، يرى ستندال في ارتقاء **الرّواية** في القرن التّاسع عشر أثراً من آثار الدّيمقراطيّة الّتي نجدُ نموذجها النّوعيّ في العصر الكلاسيكيّ: «منذ أن غمرت الدّيمقراطيّة مسارحَ الأشخاص الأجلاف، العاجزين عن فهم الأشياء الدّقيقة، أصبحت أنظر إلى الرّواية نظري إلى الملهاة في القرن التّاسع عشر». وفي رأيه أنّ «موليير أستاذ مؤنس» (استحالة الملهاة سنة 1836). ويشير بودلير عقب إدانة رواية **مدام بوفاري إلى** أنّ «منطق العمل [الأدبيّ] يكفي كلّ الملتمسات الأخلاقيّة وأنّ من مهمّات القارئ استخلاص خُلاصة الخُلاصات» (l'Artiste، 10 أكتوبر 1857). وهنا يحلّ القارئ محلّ النّاقد المحترف ورجل القانون لتخليص الرّواية من القواعد النّهائيّة وأحكام المحاكم. وهكذا سيكرّس الخطاب **الثّقافيّ** (الجمهور، الطّبعة الشّعبيّة) من الآن فصاعداً جنس **الرّواية** (جائزة الغونكور).

الحيوانات المرضى بالطّاعون ورواية **الطّاعون** (أو **الأشخاص المرضى بالطّاعون**). نلاحظ هنا، مقدَّماً، تحوّلاً نوعيّاً للحكاية بحصر المعنى إلى الرّواية. بيدَ أنّ العناصرَ الخمسة المشتركة بينهما (في الأمثلة المقدّمة) تطابق خمس وظائف سرديّة مترابطة تجعلها التّحديدات السّياقيّة مستقلّة بعضها عن بعض: 1) **مقدّمة**؛ (أو توجيه)؛ 2) تعقيد؛ 3) تقييم (فعل)؛ 4) حلّ؛ 5) استنتاج (أو عبرة) ويمكن التّمثيل لهذه الوظائف في شكل شجرة:



نجدُ تفسيراً لهذه الوظائف في دراسة لإيزنبرغ (1970) أُعيد نشرها في مجلّة «**لغويات**» (26، 1972) وأُعيد نشرها بمجلّة «**اللغة الفرنسيّة**» (38، مايو 1978، ص103) يُفضي التّحليل الّذي يقترحه هنري لافاي لحكاية لافونتين إلى ستّة نماذج تناصّيّة، استعرنا منه أسماءها، وكذا بعض خصائصها. ونجد وصفاً لهذا التّحليل في مقال له مأخوذ من [مجلّة] «**دفاتر تاريخ الأدب الرّومانيّ**» (1977، عI، ص40-49). الغاية من هذا التّحليل هي، الوصول، بالضّبط، إلى «تاريخ أدبيّ» جديد حيث «تُظهر دراسة النّصّ الأدبيّ، باعتباره تناصّاً، احتواءه نُصوصاً من المجتمع والتّاريخ بمعناه الواسع (لا لكي) تكون مأثورة، بل لتؤثّر (أو لأنّها تؤثّر) في النّصّ. إذ ليست الغاية من النّصّ الأدبيّ، في الواقع، تعبيراً ولا محاكاةً ولا انعكاساً، وبناءً على ذلك تجد المسلَّمات الضّمنيّة، لكن الأساسيّة للتّاريخ الأدبيّ التّقليديّ، نفسها مقوّضة» (**ن.م.**، ص49).

لنذكّر مع ذلك بخصائص كلّ من هذه التّناصّات:

أ) **التّأسيسيّ**: وهو من نوع الحكاية نفسه، أي تشابك وثيق لخطابين أخلاقيّ وسرديّ، لا داخل تمفصل مجازيّ فحسب، بل داخل علاقة استعاريّة.

ب) **الصّيغيّ**: الممارسات المستخدمة في نصّ الحكاية، الّتي يتطابقُ اشتغالها مع طرائق متلقّاة عادةً باعتبارها دالّة: قانون الحيوانيّة/ الإنسانيّة (المتطابق مع الخطابين السّرديّ والخطاب الأخلاقيّ) النّصوص السّابقة/ النّصّ الحاليّ.

ج) **الحواريّ**: حيث يتمّ خرق السّمة النّحويّة للسّارد (الّتي تعدّ قانوناً قطعيّاً للحكاية) من قبل لافونتين، متسبّباً بذلك في ازدواجيّة دائمة إن لم يكن في غُموض.

د) **الاجتماعيّ - التّاريخيّ**: أي أنّ «المجتمع ينكتب في النّصّ» (كريستيفا) أو أنّ النّصّ، فضلاً عن ذلك، ملتقى نصوصٍ أخرى عديدة. نصوص من التّاريخ (مواقف ذهنيّة) ومن الثّقافة، ومن النّظام السّياسيّ (الملك كولبير، فوكي) ومن اقتصاد خاصّ (بؤس-حرب)... إلخ.

هـ) **البنيويّ**[7]: أي إذا عكسنا جُملة كريستيفا أنّ النّصّ ينكتبُ داخل المجتمع الّذي يمتلكُ بنياته: الهرميّة-التّراتبيّة إلى جانب نقطة-هرم مقابلة لسطح قاعدي هو، تحديداً، سطح تراتبيّ للنّموذجين الملكيّ والدّينيّ: الملك/ المناصرون، المتملّقون؛ اللّه/ النّاس.

و) **الفطريّ**: ويوجد في الآثار النّصّيّة المتمرّدة الّتي ستكونُ شبيهةً بدلائل فطرة للعدوانيّة (فطرة الموت الموجّهة نحو الخارج، الّتي ينبغي تأويلها باعتبارها فطرةً للمحافظة الذّاتيّة).

هذا النّموذج التّناصّيّ نموذجٌ «متكامل» بمعنى أنّه يُتيح التّحقّق من جميع إمكانيّات النّموذج. وهو ما يجعلُ من هذا النّصّ وهذا النّوع، بمعنًى من المعاني، **قدوةً** أو **مثالاً** يُحتذى. وسوف تعرض جميع التّحليلات الأخرى، بدءاً من لافونتين حتّى أيامنا **للاختلال (الاختلالات)** الّذي يتدخّل في صورة **عدد** من التّنويعات المصحوبة بمراحل تحوّليّة وانتقاليّة. أمّا التّقطيع التّزامنيّ الآخر: **الطاعون** لكامو فيؤشّر، سلفاً، على تحوّلات رئيسيّة. إذ صارت الحكاية روّاية، وتحوّلت الحيوانات إلى أشخاص، واختفت البنيات التّراتبّية (العموديّة) أو أنّها عُوّضت ببنيات غير تراتبّية (أفقيّة طبقيّة). وتظلّ ثلاثة أنواع تناصّيّة «حيّة» في رواية **الطّاعون**: التّناصّ الاجتماعيّ-التّاريخيّ [مجتمع ما بعد الحرب، الجمهوريّ والوجوديّ)، والتّناصّ **الحواريّ** والتّناصّ الفطريّ. أمّا التّناصّات «المفتقدة» **فهي**، بالضّبط، تلك

---

(7) لم نتبنَّ مصطلح هـ. لافاي: **نسقيّ ولانسقيّ** حتّى لا نتسبّب هنا في خلط مع مصطلحيّتنا الخاصّة.

المرتبطة بنوع **الحكاية**. ومع ذلك، فإنّ النّقد، برمّته، وكلّ المتلّقين والشّارحين لهذا العمل يتحدّثون عنه كما لو أنّهم يتحدّثون عن **حكايةٍ**، من غير أن يعودوا أبداً، من جهةٍ أخرى، إلى العناصر البانيّة والصّيغيّة، بل والبنيويّة للنّوع. وتسمح نقطة الوصول هذه بالتّحقّق من تلاشي **السّنن** في أثناء الرّحلة، والّتي تسبّبت في «إغراق» النّوع داخل مفهوم **عريض**، مفتقد لمرجعيّة شكليّة. فلم يعد هناك حديث عن الحكاية **كنوعٍ**، بل كخصّيصة لمكتوب معيّن. أين ومتى **اختلت** الحكاية-النّوع؟ لماذا وكيف؟ تلكَ هي الأسئلة الّتي تطرحُ نفسها على التّاريخ الأدبيّ، انطلاقاً من فحص للظّاهرة (لأحد ظواهر) **الحياة النّصّيّة**. وهذا ما يتعيّن على تحليل النّسق الآخر: **الحياة الأنثروبو-اجتماعيّة** أن يتولّى الإجابة عنه.

ب) الحياةُ الأنثروبو-اجتماعيّة Vie Anthropo-sociale

يشملُ هذا **النّسقُ** الثاني جميعَ الخطابات الّتي تعتبرُ المؤسّسات مصدرها ودعامتها: المؤسّسات الاجتماعيّة، والأدبيّة، والثّقافيّة. وسوف نفرّعه إلى ثلاثة حقول تطابق ثلاث مراحل **لتلقّي** النّصوص والّتي تطابقها أيضاً ثلاثة خطابات:

1 ـ **القبولُ** *Admission* أو **الخطابُ النّقديّ** *Discours Critique*، وهو أقربُ إلى **الخطاب الدّيداكتيكيّ**(*) منه إلى الخطاب الجماليّ (**الحياة النّصّيّة**)، بسبب إجراء التّقييم الّذي يتضمّنه. فبإضفاء الخطاب النّقدّي لقيمة أو مجموعة قيم على وسائط (التّواصل/الدّلالة) الخطابَ الشّعريّ: الملاءمة والأصالة، والتآلف، فإنّه يفرضُ بذلك حقّاً معيّناً. إنّ **القبول**، في هذه الحالة، يُعلِّم على الحقّ في حين يُشير **التّلقي** إلى **الفعل**. إنّ **الخطاب النقديّ** هو الّذي يقرّ إمكانية أو قبول التّلقّي من خلال الاختيار والتّفضيل أو التّسامح. من ثمّ فهو يتمتّع، كخطاب، بحريّة أكبر من حريّة الخطاب الجماليّ، الّذي يُعدّ الأكثرَ نظريّاً

(*) معلوم أنّ ما يجمع بين الخطابين النّقديّ والدّيداكتيكيّ هو نزوعهما إلى إصدار حكم قيمة على النّص. وهذا ما يدفع الخطاب الدّيداكتيكيّ إلى استلهام كثير من مبادئ وتصوّرات النّصّ الأدبيّ مع تطويعها وإكسابها قدراً من المرونة لتنسجم وتتلاءم مع أهداف العمليّة التّعليميّة والغاية منها. ويلاحظُ أنّ جميع الأعمال النّقديّة الّتي تناولت «الحكايات الخُرافيّة» للافونتين كانت تزاوجُ بين هذين الخطابين اللّذين يتجلّيان بصورةٍ أوضح في أعمال من هذا النّوع. [المترجم].

وتنظيماً. ونجد أمثلةً عديدةً عن هذا الخطاب فيما يسمّى بالضّبط **النّقد الأدبيّ**، المكوَّن من الأحكام الّتي تفرضُ عملاً [أدبيّاً] وكاتباً وتشرّع لهما أبوابَ الميدان الأدبيّ. يتعلّق الأمرُ **بمدخل** وبخطاب استهلال يسمحُ بحقّ الدّخول.

2 ـ **الشّرعنة**(*) *Légitimation* أو **الخطابُ المؤسّساتي** *Discours institutionel*، الّذي يمكنُ أن يكونَ خطاب المؤسّسة الأدبيّة، مثلما يمكن أن يكون خطاب المؤسّسة الدّيداكتيكيّة، غير أنّه يتميّز عن باقي الخطابات، مادامت غايته ليست هي الكلام على النّصّ (أو استنطاقه)، بل جعله نصّاً مشروعاً باعتباره موضوعاً اجتماعيّاً. وإنّ مُجمل مضمون الخطابات المؤسّساتيّة المرتبطة بالانتقادات الّتي قيم بها بمقتضى تراضٍ (أو عدم تراضٍ) مع القواعد والعادات والمعايير القائمة هي من نمط الشّرعنة. إنّه حقلُ المقتضيات الّذي يسمّيه بورديو «مقتضيات الإنتاج والمحافظة» الّذي يعملُ من خلال: تقديس/نبذ؛ اعتراض/ابتذال. وهذا مسبقاً شكل (شكل مسبق) من أشكال التّكريس الّذي يشكّل، في نظرنا، موضوعَ الخطاب الثّقافيّ.

3 ـ **التّكريسُ** *Consécration* أو **الخطابُ الثّقافيّ** *Discours Culturel* الّذي ينحدرُ من جميعِ أنحاء المحيط الّذي يندرجُ فيه النّص، ويساعد، بوصفه أداة، على إقامة **الرّوابط** (وساطات) بين محيط الحياة أو المحيط الإنسانيّ وبين النّصوص. يتعلّقُ الأمرُ هنا، على نحوٍ أدقّ، **بتكريس يخلّد** الشّرعنة السّابقة لأنّه يُدرج النّصوصَ داخل ثقافة شعب معيّن. وهذه الظّاهرة هي الّتي اتّضحت لنا وأثبتناها من خلال تكريس كبار الكتّاب الّذين أصبحوا رموزاً وطنيّة: غوته في ألمانيا؛ دانتي في إيطاليا؛ كاموين في البُرتغال؛ فولتير في فرنسا[8]... إلخ. وتميلُ هذه البلدان أحياناً إلى إطلاق أسماء هؤلاء الكتّاب على مؤسّساتها الأجنبيّة في ميدان اللغة والحضارة.

(*) يشكّل مصطلح «الشّرعنة» أحد المصطلحات الأكثر وروداً في أعمال بورديو الّذي يرى أنّ مجموع الانتقاءات الّتي تمارسها المؤسّسة على إنتاجات المكتسبات الرّمزيّة (Biens Symboliques) ناتجة عن إرادة إضفاء مشروعيّة على الخطابات الجماليّة والأدبيّة بصفتها جزءاً لا يتجزأ من النّسق المجتمعيّ. [المترجم].

(8) أو هيغو في سنة 1985 حيث الذّكرى المئويّة لوفاة الكاتب.

ويتحدّد **الخطابُ الثّقافيُ** في ضوء منشئه الاجتماعيّ، أو في ضوء الجماهير القارئة للنّصوص. ومن الممكن وضع نمذجة لهذه الجماهير في سياقٍ معيّن وتبعاً لمتن النّصوص المستجمعة، على الرّغم من كونها عمليّة مستعصية جدّاً. وتعمل هذه الجماهير على مستوى القراءة، المعبَّر عنها بالنّصّ أو الخطاب في دوائر اجتماعيّة، مُتعدّدة، وعلميّة، وقانونيّة، ودينيّة... إلخ. وتختلفُ هذه الدّوائر فيما بينها، تبعاً للإرساليّات المتواصلة و«صور العالم» الممثّلة، وتبعاً لأنماط تحويل الوقائع إلى دلائل. ولا يتعلّق الأمر، هنا، بمعرفة الأنماط الدّلاليّة الّتي تُضفيها هذه الجماهيرُ على **ثقافتها** (وهذا موضوع تحليل آخر)، بل معرفة القواعد والسّنن الّتي تحدّد معرفة النّصوص باعتبارها عناصرَ بنيويّة للثّقافة الّتي تعتبر بدورها بنية معقّدة ومكوّنة من عناصر أخرى كثيرة. فما هي نوعيّة المبادئ المسنّنة أو المقنّنة الّتي تستندُ إليها الخطابات «الثّقافيّة» للجماهير المذكورة، الّتي تسمحُ بالتعرّف على النّتاجات النّصّيّة باعتبارها نتاجات «ثقافيّة»؟ إنّ هذه المبادئ عديدة وهي تختلف تبعاً لاختلاف الجماهير والسّياقات والفترات. هكذا، إذن، تنشأ تراتبيّة للمقتضيات والضّرورات الثّقافيّة، الّتي تغيّر، تبعاً لدرجة إسهامها، من الدّلالة الكلّية أو الغاية المنشودة. ويمكن من خلال هذا التّحقّق إبراز الأسس الّتي يقومُ عليها تكوينُ الجماهير وإدراكهم «النّماذج» (الدّلائليّة) الثّقافيّة الّتي يدرسونها. ومن أجل تأسيس تحليلات هذا الخطاب الثّقافيّ يُفترض أنّ **التّكريس** (النّهائيّ) يوجد، ههنا، كملتقى طرق للتّكريسات الأخرى، خاصّة منها تكريسات الخطابات المؤسّساتيّة والدّيداكتيكيّة.

إنّ هذه الخطابات الثّلاثة: **النّقديّ، والمؤسّساتيّ، والثّقافيّ** غالباً ما تكون حصيلةً للظّروف والتّوجّهات «التّجاريّة» لدور النّشر أو أنّها، ببساطة، حصيلة لظروف النّشر (النّشر الفرنسيّ في هولندا في القرن الثّامن عشر) وقد سبق أن رأينا في القسم الثّالث (انظر ص196 وما بعدها) سيناريوهات تاناكا حول النّشر الأميركيّ، وكذا تحليلات ر. إسكاربيت حول النّشر الفرنسيّ. بيدَ أنّ الخطابات تخضعُ أيضاً لمؤشّرات أخرى كثيرة. فما هي، على سبيل المثال، وضعيّة النّصوص الأدبيّة (تلك الوضعيّة الّتي يؤسّسها الخطابُ الجماليّ) في فترة معيّنة، بالقياس إلى الفنون التّعبيريّة الأخرى؟ لقد جرت العادة، هنا، على التّذكير **بصالونات** بودلير أو بمقالات **الموسوعة** حول الفنون المتقاربة أو المتجاورة، غير أنّها ليست أبداً عناصر

نسقيّة، أعني أن تكونَ في علاقة مع الأوساط الأدبيّة والطّبقات الاجتماعيّة وجماعات الأفراد (ناشرو الفنّ، ومناصرو الأدب) بل ومع الحكومات (وزارات الثّقافة). فما الّذي يلعب، هنا، دوراً أساسيّاً في هذا النّسق الّذي تتأسّس داخله **قواعدُ** جماليّة تتجاوزُ الأنواعَ الأدبيّة. أَهُمُ الأدباء أم الفنّانون أم «اختصاصيّو» السّوق الفنّي، أم مناصرو العلوم والآداب؟ بمن وبماذا ترتبطُ هذه العناصر، **بالصّحف** أم بالمجلات؟ بالجماعات الطّليعيّة أم بالفنّانين المحترفين أم بوسائل الإعلام؟ ماهي الدّوائر الرّئيسيّة لتوزيع الأعمال الأدبيّة والفنّية وكذا الدّوائر «النّقدية» لهذه الإنتاجات؟

كما يتعيّن علينا، وعلى النّحو ذاته، أن نثمّن بأقصى ما يمكن من الدّقّة إسهام الآداب الأجنبيّة في ظاهرة أدبيّة معيّنة. ولن يتمّ ذلك مرّةً أخرى بناءً على مفهوم **التّأثير** أو **التّأثيرات**(*)، وإنّما بناءً على علاقة مع الأنساق **النّصّيّة** والأنثروبو-اجتماعيّة. من ثمّ تقدّم إشكاليّة الدّراسات الّتي صيغت بالضّبط في هذه المصطلحات عند كلّ من إيتمار إفن-زهر وجدعون توري، الّتي سبق التّذكير بها (1974 و1981) وبصفةٍ خاصّة دراسات جوزيه لامبير (1984) تقدّم توجّهاً واضحاً يصوغه هذا الأخيرُ في شكل أطروحة قائلاً: «من الممكن تطويق تنظيم النّسق الأدبيّ في أدب معيّن من خلال دراسة التّرجمات، مادام أن حضور أو غياب التّرجمات، وكذا انتقاءها، فضلاً عن منهج التّرجمة، يشغلُ وظائفَ محدّدةً داخل الأدب قيد الدّرس» (لامبير، 1984، ص119).

إنّ الفرضيّة الاستكشافيّة الّتي تشكّل قاعدة التّحليل النّسقيّ، والّتي نذكّر بها

(*) من الصّعب جدّاً، في نظرنا، أن نضربَ بعُرض الحائطِ مفهوم التّأثير والتّأثيرات الّذي يشكّل مفهوماً أساسيّاً قامت عليه معظمُ نظريّات الأدب المقارن. فالتّأثّر والتّأثير ظاهرةٌ عامّةٌ حتميّة يصعب نكرانها جملةً وتفصيلاً في تاريخ الأدب العالميّ. وأعتقد أنّ الأنساق النّصّيّة والأنثروبو ـ اجتماعيّة الّتي يقترحها ك. موازان بديلاً للتّأثّر والتّأثيرات إنّما تنشأُ عن هذه الأخيرة الّتي تحتضنها وتُجليها في أشكال وتلوينات مختلفة، ممّا يجعلُ ظاهرةَ التّأثّر والتّأثيرات إطاراً كلّياً أو نسقاً كلّياً، لا تعتبر فيه المصادر والاقتباسات والأشكال الفنية الّتي تنتقلُ من ضفةٍ إلى أخرى إلاّ أنساقاً فرعيّة تخضعُ للنّسق الكلّي في مجمله.
راجع **تأصّل المفهوم في الأدبيّات المقارنة** عند: د. علّوش (سعيد)، (1987)، ص457. [المترجم].

مرّةً أخرى هي كون الأنساق أنساقاً تواصليّة متفاعلة. إنّ أنساقها الفرعيّة في ارتباط مع بعضها الآخر، لأنّ لها، في آنٍ واحد، عناصر مشتركة، ولأنّ تأثيرات نشاطها ينعكسُ على نسق أو عدد من الأنساق إلى أخرى. وستكونُ **الأعراف** أو **المعايير** أمثلةً لهذه العناصر المشتركة، الّتي تتمّ مراعاتها في نشاط نسق أو عدد من الأنساق المعيّنة، فضلاً عن الغايات والوسائل اللازمة لهذه النّشاطات. لنأخذ بعض هذه الرّوابط داخل فاعليّة أولى: **الإبداع الأدبيّ**، بحصر المعنى. إنّ الكاتب، هنا، يحوّل الكلمات من كلمات غير منطوقة إلى كلمات منطوقة. ثمّة، هنا، تحويل يشكّل جزءاً لا يتجزّأُ من التّواصل ويتعلّق في الوقت نفسه بالاصطلاح اللسانيّ (نحو، تركيب) وبالاصطلاح الجماليّ (تعدّد المعاني # أحاديّة المعنى). ويعدّ خطاب الكاتب مزيجاً من لغته الخاصّة ومن لغة الآخرين. وهنا يبرزُ التّناصّ بحصر المعنى، أعني حضور جملة من النّصوص المستهلكة في ثنايا كلّ خطاب، والّتي تشكّل موضوع مرجعيّة لاواعية وأنصاف الشّواهد والإحالات المُضمرة والشّواهد المختلفة الّتي حلّلتها جوليا كريستيفا وهي بصدد **أشعار** لوتريامون (كريستيفا، 1974، ص334-360). فما لا يستطيعُ الكاتب قوله هو ينبوع قدرته وتأثيره الّذي كان له حقّاً. وتعتبرُ المؤسّسة المدرسيّة أو المدرسة والمؤسّسة القانونيّة السّلطتان الإداريتان والأساسيّتان لهذه القدرة كما رأينا ذلك في الأمثلة السّابقة (قضيّتا **مدام بوفاري** و **أزهار الألم**)؛ وانتقاء النّصوص والأحكام حولها في الكتب المدرسيّة.

إنّ تحليل الخطابات الثّلاثة: النّقديّ والمؤسّساتيّ والثّقافيّ هو تفكيكٌ للعناصر مستوى فمستوى، حقبةً فحقبة. تحليل يُفضي من خلال الإلمام بسياق العلاقات والتّعالقات، إلى إعادة تركيب **للكلّ** النّسقيّ في مجموعه. سوف نسمّي إعادةَ التّركيب هذه **تداخل التّلقّي** المدرك كتنظيم لهذه العلاقات/ التّعالقات/ والعلاقات المتقاطعة بين هذه الخطابات وبين عناصرها. وتفسح هذه الخطابات الثّلاثة المجال إلى ستّة نماذج لتداخل التّلقّي. وسيكونُ هذا الأخير، بتعبير هنري ميتران: «شبكة من القيود المؤسّساتية والأيديولوجيّة والبلاغيّة (وهي المواقع الثّلاثة لتلك الخطابات) الّتي تحكم مجموع الخطاب الأدبيّ» (هـ. ميتران، 1980، ص243). ويتمثّلُ موضوع البحث داخل هذه **الشّبكة** في العلاقة المتبادلة بين النّصّ (النّصوص) وبين القارئ (القُرّاء). ويغدو تداخل التّلقّي مفهوماً جديداً يتمثّل في تبيان الكيفيّة الّتي تُتداول بها النّصوص وتشتغل، من خلال شبكة العلاقات تلك

وأن لا تُتداول، بصفةٍ خاصّة، في معزل عن بعضها الآخر، أو في فراغ، بل في سياق من العوامل التّاريخيّة والثّقافيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة، الّتي يمكننا تجميعها تحت مصطلحي (حقلي) عالميّ جمال مدرسة كونستانس (ياوس وآيزر): **جماليّة التّلقّي** أي لحظة التّلقّي (لحظة معاصرة أو تاريخيّة تفسح المجال للنّموذج **التّأسيسيّ**)، ومكان التّلقّي (إطارات القراءة المنتجة **لنَحوٍ** معيّن للقراءة: تداخل التّلقّي **الصّيغي**) ومقامات التّلقّي أو وضعها السّياقي الّذي يجعل من قراءاتها حواراً: تداخل التّلقّي **الحواريّ**)؛ فيما يُحيل الحقل الثّاني أي **الوقع الجماليّ** *Effet esthétique*، الّذي يتناولُ **آثار** القراءة، متجلّية في عدّة مستويات: المستوى **الاجتماعيّ والبنيويّ والفطريّ**، أي ذَيْنك المجالين: الفرديّ والجماعيّ اللّذين تُصبح فيهما القراءة تجسيداً دلاليّاً. هذه الأنماط السّتة للتّلقّي تحدّد **تداخل التّلقّي** *Interéceptivité* كتعدّد لقراءات النّصوص، الّتي تفسح المجال للتّأثيرات المختلفة للقراءة، تبعاً لمواقعها وفتراتها ومقتضياتها: إبداع، وانتحال، واختلاف، والّتي تكون في انسجام أو لا مع آفاق انتظار. يتعلّق الأمر بنسق معقّد يستدعي، شأنه شأن **نسق الحياة النّصّية**، جميع عناصر النّسق وكثيراً ـ إن لم نقل ـ جميع عناصر النّسق الآخر. وإذا تناولنا مرّةً أخرى مثال «**الحيوانات المرضى بالطّاعون**» ورواية **الطّاعون** فيتعيَّن علينا أن نتمكّنَ من الإجابة عن الأسئلة المطروحة حينئذ. ومن ثمّ «إتمام الحلقة». والواقع أنّ تحليل تداخل التّلقّي يجعلُ من الممكن وصف القواعد الّتي تؤسّس، في حالة اجتماعيّة معيّنة نوعاً (أو أنواعاً) أدبيّاً (أدبيّة) «باعتبارها تنظيمات تناصّيّة مجهّزة بوضع مؤسّساتي محدّد، قائم بصورة متباينة، وأحياناً متناقضة. وهي التّنظيمات الّتي **تتحدّد عبر تعارضها (فيخته)** وتتميّز من خلال شرعنة اختلافاتها النّوعيّة» (مارك أنجونو، 1984، ص115). ولا توجد **هويّة** الحكاية في ذاتها، بل في المُمارسات الّتي تُفسح المجال لها، وكذا في غايات تلك الممارسات. وهي [الحكاية] تنكشفُ، بالقدر نفسه، إن لم يكن أكثر، في **الاشتغالات المعقّدة** (بمفهوم فرانس فيرنييه، 1977، ص139) لمجموع تلك الخطابات النّقديّة، لكن في غياب أيّ هدف مشترك وأيّ اشتغال متجانس. إنّ مثار الجدل، هنا، في هذا المثال هو **الأشكال الأدبيّة** الخاصّة بنوع يسمّى **الحكاية**. لكن هناك أيضاً العلاقة القائمة بين هذا النّوع من النّصوص وبين محيطها الاجتماعيّ والتّاريخيّ، أي ما يسمّيه ألتوسّير «نمط الإنتاج» بمعنى النّسق الكلّيّ **للعلاقات**

المتمظهرة على عدّة مستويات، والمكوِّنة، تزامنيّاً، للواقع الاجتماعيّ-الثّقافيّ، تلك المستويات الّتي تسمّى: الثّقافة، والأيديولوجيا، والاقتصاد، والسّياسة، وتوجد مجتمعة وتزامنيّاً في العمل، كلّ منها بحسب وظيفته النّوعيّة داخل **الكلّ**، وباعتبار صعوبة تمييز كلّ منها في نوع النّصّ موضوع البحث. من ثمّ تنبثقُ الحاجة إلى اكتشاف نوعيّة **الوساطات** الّتي تسمحُ بالتّحقّق من أنواع العلاقات الموجودة، وإبراز قوى التّعارض والتّوافق والتّناقض المتواجهة في آن. وهذا سيمكِّن من تأسيس أنماط ومواقع انتقاء هذه القوى.

لذا يتعيَّن علينا التّمييز بين ثلاثة مستويات: يتعلّق الأوّل بالطّريقة الّتي يحوَّل بها نصّ معيّن أو نوع أو إشارة رمزيّة الأحداث (الوقائع، الأشياء، الأفعال) إلى نصّ جديد، نوعاً كان أم إشارة، والّذي يكشفُ عن سياق إبداعه وسياق تشكُّله (أو شكله). ففي حالة **الحكايات الخُرافيّة** يتحوَّل النّوع أو النّصّ من نُقطة (لافونتين) إلى أخرى (كامو) بفعل العلاقة القائمة بين الرّغبة أو الأيديولوجيا وبين إمكانيّة استدعاء هذا النّوع من الخطاب (السّرديّ والأخلاقيّ) لشواغل اجتماعيّة وتاريخيّة. وفي مستوى ثانٍ، يرتكزُ التّحليل على الكيفيّة الّتي يستخدمُ بها نصّ أو نوع ما **الأيديولوجيّات** (كريستيفا)، أي تلك القيم المبنيّة مسبقاً، الّتي تعتبر مكوِّنات الوسط الاجتماعيّ وذهنياته. وهنا يظهرُ التّعارض والتّملّك اللّذان يبرزان من خلال علاقة حواريّة مع المحيط. ففي مثال **الحكايات الخُرافيّة**، من الممكن من خلال القراءات التّاريخيّة للافونتين إعادة رسم التّعارضات بين **الخطاب النّقديّ والخطاب المؤسّساتيّ والخطاب الثّقافيّ**. فلم تكن الحكايات، في فترة تلقّيها، لتحظى بأيّ تنويه من قبل بوالو، الّذي لم يتوانَ، من جهة أخرى، في أن ينعت مسرح لافونتين و**الحكايات الخُرافيّة** بكلّ سوء. وإنّ صمْتَ «الصّديق»، هنا، ليعادل ألفَ كلمة. من بين هذه المساوئ أنّ **الحكايات الخُرافيّة** لا تكفِّر ـ بسبب «أخلاقيّتها» المشبوهة في الغالب ـ عن عيب الأعمال الأخرى للكاتب، الّذي كان موضعَ جدال عند جمهور النّساء في صالونات تلك الفترة. لقد كان الشّعار الّذي يرفعه لافونتين هو التّالي: **ضرورةُ التّثقيف والإرضاء**. وقد عرف علم الجمال «الكلاسيكيّ» قانوناً أخلاقيّاً أكثر منه أدبيّاً. وتشدِّد رسالة **هييت** الّتي تتصدّر كتاب **الحكايات الخُرافيّة** على هذا **القانون**. ولم يكن معاصرو لافونتين يمتلكون، فضلاً عن ذلك، **قواعد** للحُكم على الأعمال غير قواعد **الأنواع** ذاتها المتوارثة عن القدماء، وغير القواعد الّتي يتبنّونها،

تبعاً للظّروف (ظروف النّشر والعرض والمعارك [الأدبيّة]... إلخ). تلك القواعد الملتبسة والغامضة، شأنها شأن قواعد الشّرف والأخلاق، مثلما يلاحَظ في هذا الكتاب البلاغيّ العجيب المتمثّل في **البحث الأدبيّ** لـ ب. بوهور عن **هذا الّذي لا أعرفُ عنه شيئاً**. كما أنّه لا ينبغي البحث من جهة القواعد، بل من جهة القُرّاء والجمهور المتلقّي. هنا تكمنُ التّعارضات. ثمّة (على الأقلّ) جمهوران متصارعان: الأدباء والنّساء، اللّذان يتبادلان العُضويّة فيما بينهما (ثمّة أدباء، وثمّة رجال ـ نساء). بيدَ أنّ بينهما نوعاً من التّماسك الاجتماعيّ ـ الأدبيّ. لتبيان ذلك لنَستشهد بحكم **هييت** التّالي حول جمهور النّساء: «لقد جعل التّودّد من النّساء حكّاماً عن قيمة الأشياء الّتي لا تتوقّفُ على المشاعر فحسب، بل على العقل كذلك. إنّهنّ يُسِئْن استعمال الحقّ الّذي سُمح لهن باغتصابه» (هييتيانا، **الأفكار** LXXIV): «إنّ نقّاد الشّعر المجيدين هم أندر من الشّعراء المجيدين». هذا النّصّ يخترقُ آذان النّسوة اللواتي أصبحن جميعاً، رجالاً ونساءً! فهو يبرزُ أنّ الحكم لم يكن ليتمّ فقط في عصر **الحكايات الخُرافية**، من خلال التّراضي تبعاً للقواعد أو للأنواع، أو تبعاً للخضوع إلى بعض القواعد، الّتي كانت محلّ جدال حادّ في الوسط الأدبيّ، بل وكذلك (وربّما بصفةٍ خاصّة) تبعاً لأغلبيّة جماعات القرّاء/ القارئات الّذين هم أكثر من اثنين (نختصر). ولئن كانت النّساء يُفضّلن، خاصّةً، الأنواع الأخرى الّتي زاولها لافونتين (الباليه، الأوبْرا، الملهاة المصحوبة بالأغاني مثل **مُضحكو ريشار الجميل**؛ تلك الرّواية «الهزليّة»، المستوحاة من سكارون و**الحكايات** الدّاعرة، بل وكذلك **القصائد التهكّمية** و**الغزليّات** و**الأغاني**... إلخ)، الّتي حقّقت نجاحها، فبإمكانهنّ أن يتركن **الحكايات الخُرافيّة** للعلماء، تلك الحكايات الّتي يعشقنها أيضاً، لكن من غير إفراط. وكما لاحظنا عند بوالو فإنّ الأدباء والنّقّاد «الرّسميّين» لا يدرون ما يفعلون بهذه الحكايات... ولا ما يقولونه عنها، سوى أنّها ـ وهي تستلهمُ إيسوب ـ تطفحُ بعبر أخلاقيّة وأبيات شعريّة رائعة... إلخ. لقد كانت **الحكايات الخُرافيّة** في **عصرها** تستعصي على القارئ، أو أنّها لم تكن في متناوله. وما قيل عنها، آنذاك، هو بالضّبط، موضوع رفض لكتابات القرن اللاحق. وإنّ **الحسّ** السّليم **وبساطة** لافونتين الأسطوريّة ليُزعجان فولتير، الّذي ينتقدُ الكاتب بشدّة في كتابه **عصر لويس** *XIV*، فيما يهاجم روسو **الحكايات** الّتي، «على بساطتها وجمالها كلّها، **راجعة لأحكام القرن XVII** هي مجرّد حكايات **كاذبة**» (إميل، الفصل XXVII، الكتاب

الثّاني). هنا يتأسّس الحوارُ بوضوح. ذلك أنّ السّنن قد تغيّرت ولم تتوقّف عن التّحول. لقد انقرض **الشّعر التّعليميّ** كما كان يُدعى في **الدّراسات البلاغيّة** للقرن الثّامن عشر. إنّه نوعٌ هجينٌ، حيث لم يعد الشّعر والتّعليميّة يمنحان فيه سوى ما يسمّيه فولتير **الحسّ السّليم** و**البساطة** وما يسمّيه روسو **السّذاجة** و**الجمال**، أعني قيماً متوارية. وإذا شئنا مواصلةَ القراءة لاحظنا في القرن التّالي [ظهور] محاولة لإقامة توازن عند تين في بحثه «**مقالة حول لافونتين وحكاياته الخُرافيّة**»، من خلال منهج أو نموذج النّقد «العلميّ» الّذي تصدّى إليه بوجو بنقد لاذع. وهنا نرقى (أو ننزل) إلى مستوى النّقد الجامعيّ لأواخر القرن التّاسع عشر، باعتباره مكاناً للتّعارضات الّتي أفضنا في الحديث عنها. وليس لافونتين هنا سوى تعلّة وغطاء لنزاعات من طراز آخر. يتعلّق الأمر، تماماً، بإقبال من الدّرجة الأولى. فكاتب **الحكايات**. . . لا يعيشُ إلاّ في رحاب المدارس الابتدائيّة، مساعِداً بذلك على تقوية الذّاكرة عند النّاشئة. أمّا هناك أعلاه، في المستوى الجامعيّ، فمن الممكن الدّخول في نزاعات. غير أنّ ذلك لا يغيِّر، في الأسفل، من المسألة في شيء. إذ تبقى **الحكايات** في معناها الدّقيق جدّاً، مجرّد **كتاب مدرسيّ**. فكيف نفسِّر في فرنسا غياب أجيال لاحقة بالنّسبة للافونتين و**الحكاية**. السّبب في ذلك هو تجمّد الحكاية داخل نوع ميّت في رأي الإنتاج المحدود و**الحقل الثّقافيّ** (النّاقد، الأستاذ، المؤرّخ. . . إلخ)، نوع **تحوَّل** بعد ذلك نحو حقل الإنتاج الضّخم داخل **المكتبة الزّرقاء** لأدب الباعة المتجوّلين. لقد غيَّرت الحكايةُ من جمهورها وأصبحت بالنّسبة لجمهورها الأوّل **موضعاً** أو **موضعيّة**، أي منبعاً يمكنُ النّهل منه. هكذا يغدو كلّ نوع وكلّ خطاب له صلة ما **بالحكي** و**الأخلاق** بمثابة حكاية من غير أن يُحيل، من جرّاء ذلك، إلى النّوع ذاته، المتروك لحساب أنواع أخرى كما سبق وقلنا. لقد وقع اختيارنا على رواية **الطّاعون** لكامو، لأنّ موضوعها يذكِّر بموضوع الحكاية الشّهيرة للافونتين. وقد كان بوسعنا ذكر أسماء كتّاب آخرين من عصرنا. ولم يكن من الممكن العثور على هذه الحكاية المحوَّلة أو المحوَّرة إلاّ داخل حقل الإنتاج المحدود، فيما تبقى الحكاية الأخرى الأصليّة عالقةً بحقل الإنتاج الضّخم الّذي ظلّت مغتربة داخله وبالمؤسّسة أو بالجهاز المدرسيّ. هكذا نلاحظُ أنّ الحقول كانت، سلفاً، **مستقلّة** في القرن الثّامن عشر، الشّيء الّذي غيَّر من مسار النّوع برّمته.

في مستوى ثالث وأخير، لم يعد التّشديد قائماً على نمط معيّن من الإنتاج والتّلقّي؛ بل على الطّريقة الّتي يغدو بها نصّ ما جزءاً لا يتجزّأ من المُحيط الكلّي. يتعلّق هذا المستوى بالثّورة الثّقافيّة المتضمّنة لسيرورة من التعارضات الضّمنيّة أو الصّريحة، وكذا من الهجر والتّوقّع والثّورة، الّتي تكوّن حركة التّاريخ الإنسانيّ. ما يهمّ على هذا المستوى هو **أيديولوجية الشّكل**، أعني ديناميّة من الدّلائل والأنماط المتعدّدة من الإنتاج من أجل فتح أفق التّاريخ وتجربة **الضّرورة**، المدركة باعتبارها **الشّكل** المحتوم للأحداث. لقد استمرّ النّوع الحكائيّ في فرنسا بسبب لافونتين، ولولاه ما كان ليصل إلى تلك الضّرورة. بيدَ أنّ الضّرورة لم تتأسّس على **شكلٍ ما**، يستطيعُ إنتاج أحداث ونصوص أخرى. يفقد شكل **الحكاية** من سلطته الأيديولوجيّة الإنتاجيّة بفضل التّعارضات. والإجراء الوحيد المثير للجدل، منذ البداية، كما رأينا في المستوى الأوّل، هو **الهجر** عن طريق **الحطّ من قيمة النّوع** (من قبل فولتير وروسو، بل وكذلك في **الدّراسات** الّتي حُطّ من شأنها تدريجاً في القرن التّاسع عشر) أو عن طريق **إعادة الاعتبار ما قبل النّصّيّ**، أيّ ما سعى إليه تين أو جيرودو (**الإغراءات الخمسة للافونتين**)، أحدهما لصالح النّقد الجامعيّ والآخر لصالح النّقد الشّخصيّ (حيث أفضى «جيرودو العزيز» بلافونتين إلى التّصنّع). في هذه الحالة، تخفق الثّورة الثّقافيّة على مستوى الشّكل وليس على مستوى **الموضع** أو **الموضعيّة**. وهنا تستعيدُ الحكاية قوّتها! فالأخلاقيّ الّذي كان يقنّع الحكي في الحكاية، يقنّع، من الآن، من خلال السّرد. وتُقدِّم رواية **الطّاعون** أنصعَ مثالٍ عن ذلك. لقد كان رفض الحكاية رفضاً لما هو أخلاقيّ، باعتباره شكلاً اجتماعيّاً مقيّماً، أي أخلاقاً سلوكيّة مقولبة وآليّة، تحرّكها قوى غامضة وضمنيّة، وإنّ عصرَ الأنواع والموسوعة ليقدّمان أمثلةً عن ذلك في جميع ميادين النّشاط الإنسانيّ. إنّ توضيح القوى المتواجهة في الأخلاقيّ، والّذي تعتبر فيه **الحكايات الخُرافيّة** مكاناً للتّلفّظ قد تمّ منذ القرن الثّامن عشر، ولم يبقَ للنّوع سوى العودة إلى مكوِّنه الثّاني الأساسيّ ألا وهو السّرد. غير أنّ الثّورة الثّقافيّة لم تقم بإلغاء الأخلاقيّ بقدر ما أنّها أعادت تأهيله. كما أنّها في إمكانها أن تعودَ ثانيةً برمّتها داخل الموضعيّة وراء الحكي الّذي يَستخدمُ القناع. لم يعد الأخلاقيّ في رواية **الطّاعون** هو نفسه في حكاية لافونتين، رغم أنّه لا يتغيّر أو أنّه من الطّبيعة ذاتها. وكلّ الدّراسات العالمة، نقدية كانت أم

علميّة، حول كامو، لا تتحدّث إلاّ عن الحكي كحكاية سرديّة أو شكل أيديولوجيّ مثل دراسات إتيان باليبار وبيير ماشري ورينيه باليبار، الّتي تُحيلُ تفسير وتفاعل الإواليّة والشّكل على الجهاز الأيديولوجيّ المدرسيّ. ولا نعثرُ هنا على تأويل رولان بارت الّذي تعتبر كتابة (وحكي) كامو، في نظره، كتابة **بيضاء تستهدفُ** هذه الشّفافيّة الشّاملة الّتي نجدها بصفةٍ خاصّة في رواية **الغريب**. وسواء كان هذا التّأويل **وساطةً** أم لا، فإنّه يبرزُ بما فيه الكافية أنّ الضّرورةَ الأخلاقيّة لم تعد مرتبطةً بالنّوع، بل بشيء آخر قد يكون **شكلاً**، أعني السّرد منفصلاً عن الأخلاقيّ أو عن غياب خطابات أخرى موسومة أيديولوجيّاً. سنتغاضى هنا عن فكرة **أفق الانتظار** (نسق المعايير، ومواقف جمهور ما في فترة تاريخيّة معيّنة) بحسب ياوس لنستعيض عنها بفكرة **البناءات المسبقة** في الكون المرجعيّ للقراءة، الّتي تستدعي خطابات خارج ـ أدبيّة. وهنا تتمّ نقطة الوصل بين قراءة الأعمال [الأدبيّة] وبين التّاريخ الأدبيّ أو العامّ. إنّ كلّ قراءة تنجمُ عن كون مرجعيّ ما، يعتبر، إجمالاً، بمثابة برنامج. وتندرج القراءة، سلفاً، في هذا البرنامج. ويكمنُ الجهدُ هنا في التّعرُّف على هذا الأخير، مرحلةً فمرحلة، والكشف داخله عن **الكون المرجعيّ المبنيّ مسبقاً، الّذي يصلُحُ قانوناً (قوانين) للقراءة**.

هكذا يخلقُ **التّناصّ وتداخل التّلقّي**، مثلما فُهما به هنا، حلقةً يفسّر فيها النّوع والنّصوص نفسيهما في ذاتهما، وفي صلة أحدهما بالآخر، وبمحيطهما، ليندرجا في علاقة مع جميع الظّواهر الاجتماعيّة الأخرى، السّياسيّة والأيديولوجيّة. ويتمثّل تعدّد الأنساق في هذه العلاقة القائمة بين نسقي **الحياة النّصّيّة** (الّذي قدّمنا عنه مثالاً دقيقاً في حياة نوع معيّن: **الحكاية الخُرافيّة** وتنويعها عبر تقطيعات تزامنيّة) **والحياة الأنثروبو-اجتماعيّة** (حيث يأخذ هذا النّوع نفسه مكانه ومعناه المحدَّد أو المحدّد **لاختزال/ تغيُّر** ما تحت ضغط القوى المتعدّدة الّتي تخلق، من عصر إلى آخر، تحوّلاً في **الحقول** ـ انتقال الحكاية إلى أدب الباعة المتجوّلين ـ وتحوّلاً في **مواقع الخطاب** (الخطاب الدّيداكتيكيّ/ الثّقافيّ وليس الخطاب النّقديّ/ المؤسّسيّ)، الشّيء الّذي ينسفُ الموقعَ المكتسبَ، سلفاً، في حقل معيّن، ويقوّض خطابات لصالح خطابات أخرى) ويصبحُ التّناصّ في حالة الحكاية الخُرافيّة علاقةً من نمط **عبر-تناصّي** (أي المعنى وليس الدّلاليّة. ويصبح **تداخل التّلقّي** علاقةً من نمط

مؤسّسيّ (الدّيداكتيكيّة الّتي تنسف كلّ «أفق انتظار» وكلّ انزياحٍ جماليّ)(*).

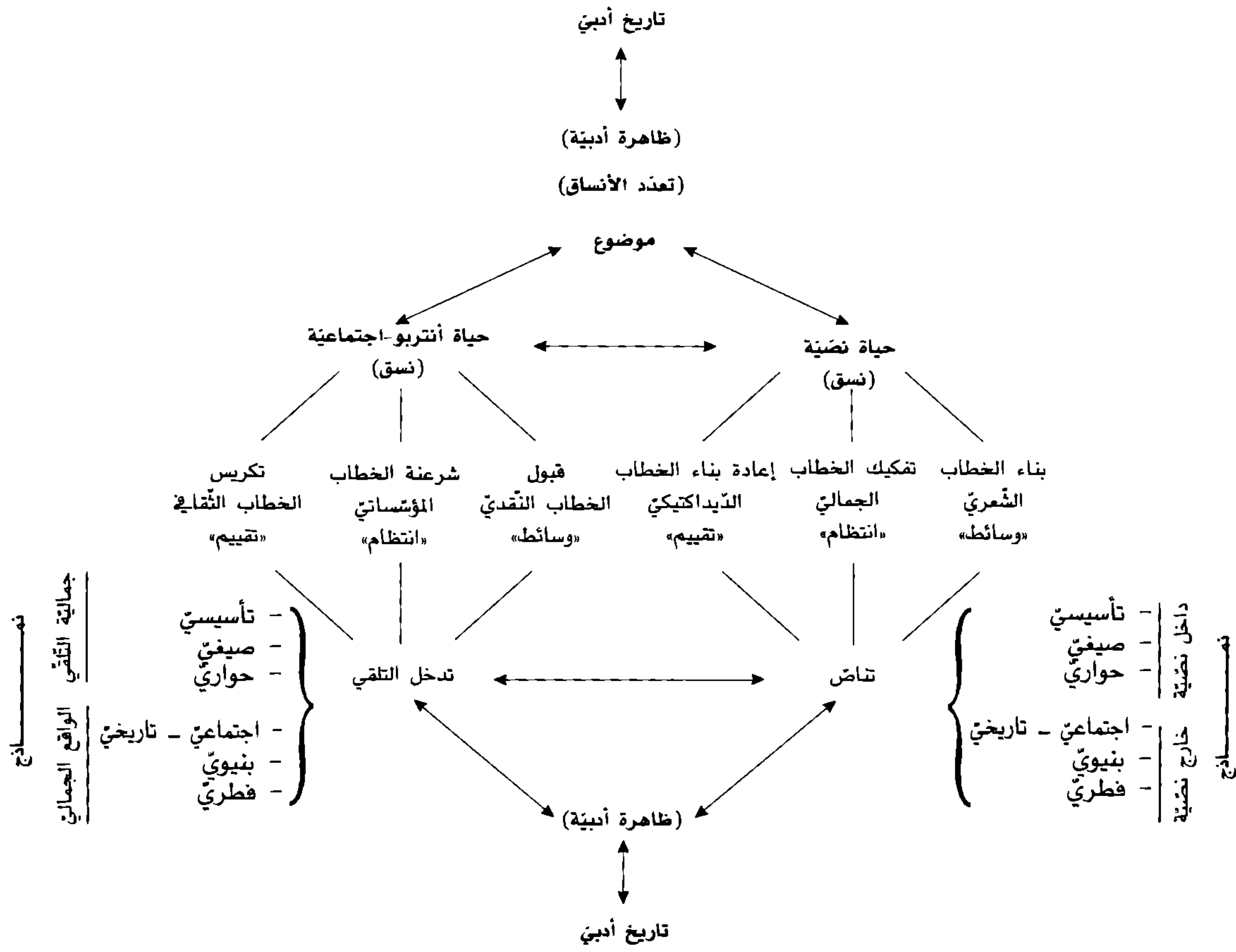
ويوضح الرّسم الموجود في الصّفحة الموالية تنظيمَ **تعدّد الأنساق** في التّاريخ الأدبيّ.

لئن تناولنا **التّناصّ** باعتباره إنتاجاً **للدّلالة** النّاجمة عن صراع أو توفيق بين المعنى السّياقيّ والدّلالة التّناصّيّة، وعن حلّ أو فكّ لازدواجيّة النّصّ والمتناصّ معه، فإنّنا نتحدّث، إذن، عن ممارسة خاصّة، غير منفصلة عن باقي الممارسات الاجتماعيّة الّتي تؤسّس بواسطتها حقيقةً تاريخيّة شاملة. وضمن هذا المنظور يعتبر **تداخل التّلقّي** بدوره إنتاجاً للدّلاليّة النّاجمة عن الصّراع والتّوفيق بين المؤسّسات وبين قواها التّنظيميّة أو الوسائطيّة، وكذا عن حلّ أو فكّ للتّلقّي وتأثيره. وبهذا المعنى، أيضاً، يعتبر **تداخل التلقي** ممارسةً خاصّةً، غير منفصلة عن الممارسات النّصّيّة (التّناصّيّة) الّتي تؤسّس بواسطتها حقيقة تاريخيّة شاملة.

(*) يجدُ القارئ نماذج إبداعيّة عربيّة تسلك هذا المسلك في التّعبير عن شواغل راهنة باستدعاء نماذج مضيئة في تاريخنا الأدبيّ. يتّضحُ ذلك في الكتابة الرّوائيّة عند نجيب محفوظ في روايته: **ليالي ألف ليلة**؛ وجمال الغيطاني في مجموعة من رواياته **كالتّجلّيات** الّتي تستوحي نماذج إبداعيّة مختلفة؛ وواسيني الأعرج في روايته **نوار اللوز** في علاقتها بـ«السّيرة الهلاليّة»؛ وإميل معلوف في روايته **ليون الإفريقي** في علاقتها بـ«وصف إفريقيا» للحسن الوزّان، علاوةً على نماذج أخرى لإميل حبيبي والمسعدي والميلودي شغموم وبنسالم حميشْ، وتتأسّس هذه النّماذج جميعها على قاعدة التّفاعل النّصّي عُموماً، والتّعلّق النّصّي مع النّصّ التّراثيّ السّرديّ خاصّة.

انظر تحليل علاقة هذه النّماذج بالتّراث السّرديّ في العمل الّذي أنجزه سعيد يقطين بعنوان:

- **الرّواية والتّراث السّرديّ: من أجل وعي جديد بالتّراث**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط. 1، 1992. [المترجم].


تاريخ أدبيّ
(ظاهرة أدبيّة)
(تعدّد الأنساق)
موضوع
حياة أنتربو-اجتماعيّة
(نسق)
حياة نصّيّة
(نسق)
تكريس
الخطاب الثّقافيّ
«تقييم»
شرعنة الخطاب
المؤسّساتيّ
«انتظام»
قبول
الخطاب النّقديّ
«وسائط»
إعادة بناء الخطاب
الدّيداكتيكيّ
«تقييم»
تفكيك الخطاب
الجماليّ
«انتظام»
بناء الخطاب
الشّعريّ
«وسائط»
تدخل التلقي
تناصّ
نمـــــاذج
جماليّة التّلقّي
الواقع الجماليّ
- تأسيسيّ
- صيغيّ
- حواريّ
- اجتماعيّ - تاريخيّ
- بنيويّ
- فطريّ
داخل نصّيّة
خارج نصّيّة
- تأسيسيّ
- صيغيّ
- حواريّ
- اجتماعيّ - تاريخيّ
- بنيويّ
- فطريّ
نمـــــاذج
(ظاهرة أدبيّة)
تاريخ أدبيّ

من أجلِ شعريّةِ للتّاريخِ الأدبيّ

«يتجدّدُ التّاريخ الأدبيّ حاليّاً من خلال كلّ المقتضيات النّسقيّة والمقارنيّة الّتي تفرضها النّظريّة عليه. بيدَ أنّ النّظريّة الّتي كانت انطلاقتها مثمرةً كلمّا وقفت في وجه جميع الممارسات التّجريبيّة والتّقريبيّة للتّاريخ الأدبيّ لتوشك أن تلقى حتفها جوعاً أو بسبب التّصوّريّة المطلقة، ما لم تنهل من مصادرها في فهم الخاصّ، أعني في نهاية المطاف، ما لم تأخذ بعين الاعتبار المتوازن والثّابت الحدود الأربعة للتّواصل الأدبيّ: الكاتب، النّصّ، القارئ، السّياق».

(إيفا كوشنير، 1984، ص10).



نعتقدُ أنّه باستطاعتنا الإجابة، ببرودةٍ، عن هذا التّساؤل الأخير: ما الّذي يمكننا، بعدُ والآن، أملُه؟ بالقول إنّ التّاريخ الأدبيّ ماضٍ في طريقه الصّحيح، مندرجاً في زمنه المفهوميّ والتّحقّقي، ناسفاً لثُنائيّة الماضي/الحاضر ولجميع الثّنائيّات الأخرى، ليؤكّد بصراحةٍ، في نهاية المطاف، أنّ له أيادي بيضاء على رجال ونساء هذا العصر. كتابي هذا ليس بياناً. بيدَ أنّه يمكنُ أن يكونَ كذلك: **من أجل شعريّة للتّاريخ الأدبيّ**. إنّه يتطلّع إلى غايتين: **إعادة - إنتاج وإعادة - نظر**. ولنشرح بعجالة هاتين الكلمتين المقسمتين من أجل تقديم خُلاصة عامّة عن نظريّة ليست أقلّ عُموميّة.

I - إعادةُ - إنتاج

إنّ طبيعة التّاريخ الأدبيّ نفسها المزدوجة، المبهمة، الغامضة لهي الّتي تجعل من مسلكه إمّا مسلكاً متردّداً أو ناجحاً. فأمام عجز «التّجديدات»، سواءٌ من خلال

استثمار المقاربات النّظريّة (الدّلائليّات، النّقد النّفسيّ) المطبّقة على البحث التّاريخيّ أو نظريّات المؤسّسة أو المؤسّسات (علم اجتماع الأدب)، الّتي غالباً ما تبدو كتخييل، يكون الطّابع **القانونيّ** هو الشّكل المهيمن فيه، أمام كلّ ذلك يبدو من اللازم جذريّاً تغيير الاتّجاه. إذ يتعيّن على شعريّة للتّاريخ الأدبيّ أن تفسّر، في آن واحد، الاشتغال والاشتغال المعقّد **للخطابات** النّقديّة والدّيداكتيكيّة والجماليّة والمؤسّساتية والثّقافيّة، بل والشّعريّة باعتبارها **كلاًّ** نسقيّاً. فلا وجود في التّحليل النّسقيّ للتّعارض (المفتعل إلى حدٍّ ما) بين **الزّمن القصير** و**الزّمن الطّويل** للتّاريخ. فبتناول الزّمن القصير ينتظمُ تاريخ الأحوال الاجتماعيّة ـ الثّقافيّة ـ المؤسّساتيّة، وعلى مستوى الزّمن الطّويل يبرزُ تاريخ حياة النّصوص والأنواع، وكذا حياتها الأنثروبولوجيّة: انتقال، تغيُّر، وغيرهما. كما توجد في التّاريخ الأدبيّ أشكال شعائريّة (الزّمن الطّويل) يُعاد تحيينها باستمرار داخل وعبر الخُطاطات المؤسّساتيّة والقُرّاء المتلقّين ووسائل الإعلام (الزّمن القصير).

ومن المشروع التّساؤل عمّا إذا كان الاستقراء الّذي شكّل المبدأ الموجّه لعملنا (وأشكال الفكر التّجريبيّ) يُسعف في الإدراك الشّموليّ لحقل ظاهراتيّ كحقل التّاريخ الأدبيّ. فمن المعروف أنّه من خلال هذا الحقل تُمارس الفاعليّة المزدوجة: الفاعليّة **الانتقائيّة** والفاعليّة **الاصطفائيّة** (مثلما نرى في أعمال جيلبير دوران، 1968، 1971) اللّتان تميّزان العمل الفنّيّ. إنّ وجود تصوّر مفاهيميّ ضروريّ منذ الآن، بفعل أنّ **كلّ شيء نسق** وأنّ الأنساق أصبحت مفرطة التّعقيد. وتلك هي حالة التّاريخ الأدبيّ كما يقول إدغار موران، عن كلّ «تطوّر تاريخيّ» في فصل من كتابه حول **الأنموذج المفتقد** وهو يتحدّث عن **التّعقيد المفرط**، كتب يقول: «وليس التّاريخ سوى ذلك الرّابط الاتّفاقيّ والتّكامليّ المنافس، والمعاكس، الموجود بين الفوضى وبين إجراء التّعقيد» (موران، 1973، ص147). وينبغي، من أجل إظهار ذلك، طرح فرضيّات استكشافيّة توجّه الباحث في اكتشافه. ولن تكون فرضيّات من هذا القبيل لا صحيحة ولا خاطئة، بل إنّها تسعف نقطة انطلاق وفكرة موجّهةً في البحث عن الوقائع. أن يكون التّاريخ الأدبيّ تعدّد أنساق، كما وُصف هنا هو إحدى تلك الفرضيّات. قد يتّفق أن نجد أنفسنا، عند فحص ظاهرة أدبيّة معيّنة، في كلّ أبعادها وامتداداتها، أمام حقيقة **لانسقيّة**. الشّيء الّذي يفسح المجال أمام صياغة أخرى لفرضيّة الانطلاق. يتبلور التّفكير النّظريّ تفكيراً

تحليلياً، بالمعنى الاشتقاقيّ للمصطلح، أي باعتباره **تذويباً** للمفاهيم والعمليّات الّتي كانت تشغّل التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ، وانعتاقاً يستندُ على مجموع الخطابات المتعالقة المنتجة للظّاهرة الأدبيّة الكلّية. إنّ الإجراء والعلاقة، موضوعي النّقاش، هما الموضعان اللّذان تُفهَم فيهما الظّاهرة المدروسة في نهاية المطاف، داخل عناصرها، واللّذان اختزلناهما في **التّناصّ وتداخل التّلقّي**، المتطابقين مع كلّ من النّسقين المتواجهين. وهنا نشرع في التّخلّص من الجُزئيّات من أجل الوصول إلى **رؤية شُموليّة** نؤمن بقدرتها على أن تكون معرفة، أعني نفاذًا إلى كُنه الواقع.

صفوة القول، إنّ التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ أتاح فرصة كتابة وإعادة كتابة التّواريخ، لكن باحتفاظه بنفس الإطارات والنّماذج والقوانين والمعطيات والبنيات. فنحن نستنسخ، بالمعنى الدّقيق للكلمة، ونقلّد في الوقت نفسه الّذي ننشد فيه (أو ندّعي أنّنا ننشد) التّميُز. إنّ التّاريخ الأدبيّ، الّذي نقترحه يحتّم إطاراً نظريّاً ثابتاً إلى حدّ ما؛ بيد أنّه أيضاً أكثر مرونة، حيث تُترك فيه لكلّ واحد فرصة أن يستثمر، بطريقته الخاصّة، حقل الظّاهرة الأدبيّة وموضوعه، وأن يكشفَ فيه، من خلال اتّباع سبل مختلفة لا إلزاميّة، (الدّائرة، الحلقة النّظريّة) عن الحقل واكتشاف العلاقات المتعدّدة وتنظيمها بين عناصر الأنساق المتواجهة والمتفاعلة. وفي هذه الحالة يتمّ الانطلاق من الموضوع من أجل تقديم رؤية شُموليّة عنه؛ رؤية ليست مجرّد صورة أو انعكاس بقدر ما هي إنتاج متميِّز.

ولئن رُمنا في نهاية المطاف الاحتفاظ بمصطلح **الأدب** هذا، الّذي أعرضنا عنه في أثناء هذه الرّحلة لصالح مصطلح **الظّاهرة الأدبيّة**، فبإمكاننا فهمه مثلما يلمح إلى ذلك جان بيير دوبوي (Jean-Pierre Dupuy)، باعتباره **أثراً للنّسق** نتبيّنه داخل الفوضى (الظّاهرة الاجتماعيّة) والسّوق (الظّاهرة الاقتصاديّة). وكلّما ـ وبقَدْرٍ ما أيضاً ـ نظرنا إلى هذه الظّواهر باعتبارها نتاجاً لإرادة واعية (للصّياغة أو التّنظيم) من جهةٍ، وبنيةً أو كليةً سابقة في الوجود على تحققها من جهةٍ أخرى، فلن نصلَ إلاّ إلى التّقسيم والعزل، كتب دوبوي يقول: «من جهةٍ أولى، تعتبرُ تلك الظّواهر نتاج **برنامج داخليّ** (إرادة عامّة؛ فاعليّة تصنيعيّة) ومن جهةٍ ثانيةٍ، تحقيقاً **لبرنامج خارجيّ**» (مثال: **الآخر اللاكانيّ العظيم**) (دوبوي، 1985، ص30). يتعلّق الأمر، اختصاراً، بحجز ما «وإن كلّ فكر آثر الانفلات منه، لا يمكنه إلاّ أن يصادفَ في

طريقه جملةً من المشاكل الّتي يحدّدها موضوع النّسقيّة نفسه» (دوبوي، 1985، ص30).

ولحلّ هذه المفارقة (والانفلات من الحجز) ينبغي، بادئ ذي بدء، العدول عن هذا الإدراك الواعي أو اللاواعي للأدب، بوصفه حقيقةً ملموسةً ومتعاليةً في الوقت نفسه. يتعيّنُ علينا، إذن، بأيّ ثمن، أن نتفادى جعل أحد النّسقين (أو وجهي الأدب هذين) واقعاً مصطنعاً من جهةٍ، وواقعاً عفوياً من جهةٍ أخرى. فما يبدو متعالياً أو مصطنعاً بالنّسبة للعاملين والمساهمين في الظّاهرة الأدبيّة ليس، في الواقع، سوى **انبثاق** للأنساق ذاتها: **أنساق**، هي في آن واحد، متعالية ومحايثة، خارجيّة وداخليّة. ويواصلُ دوبوي قائلاً: «**قد** يحدثُ أن نمسكَ، بفضل هذا الشكل، بمفتاح كلّ تقسيم اجتماعيّ والمبدأ الشّكليّ التّكوينيّ للشّكل الاجتماعيّ الأكثر تعقيداً وغرابة: **جعل الذّات خارجيّةً بالنّسبة إلى الذّات**» (دوبوي، 1985، ص31). حينئذ سوف يكونُ الأدبُ مجموعَ آثار الأنساق أو تعدّد الأنساق برمّتها، أعني كلّ ما يسمح، لكلّ منها داخل الأنساق المتواجهة، بأن يرتسمَ خارج ذاته، مبرزاً نزوعه إلى أن يجعلَ من ارتساماته الدّاخليّة (من طبيعة أخلاقيّة واجتماعيّة ودينيّة وجماليّة ونفسيّة) معلماً خارجيّاً، وهنا يجدُ الأدبُ مفهوماً جديداً، مترتّباً عن فكرةِ النّسق.

II ـ إعادةُ ـ نظر

يتعيَّنُ على كتابة التّاريخ الأدبيّ أن تكون تماماً إمّا تخييليّة (سرد، حكي، اختلاق) وإمّا معلوماتيّة (بنك من المعلومات المعالجة بالحاسوب). وليس في وسع التّاريخ المعروف الّذي يقفُ ما بين التّاريخين إلاّ أن يوجدَ وهْم تاريخ حقيقيّ لم يكنْه البتّة. تاريخ يبقى دائماً مختلفاً ومن نسجِ الخيال. فإمّا أن نجنحَ إلى الابتكار والبلاغة وإمّا أن نركنَ إلى الحقائقِ الخام وإلى المعلوماتيّة. ونأسف **للأنسيّين** الّذين يعتقدون أنّ كتابة التّاريخ الأدبيّ **إبداع**. وسنفضّل مرّةً أخرى أن نضعَ كامل ثقتنا في البنوك المعلوماتيّة، حيث لا يتعرّض الإخبار للتّشويش (أو لتشويش أقلّ) لأنّه يجد نفسه متحرّراً من سياقه السّرديّ ومن البناءات القبليّة للتّلفّظ[*].

---

[*] انظر، مثلاً، مساهمة كلّ من ألان فيّان (Alain Vaillant) وإتيان برونيه (Etienne Brunet) =

إنّ كتابة أو إعادة كتابة التّاريخ الأدبيّ على الطّريقة التّقليديّة، وهي الطّريقة الوحيدة الموجودة حتّى الآن، لهي مهمّة طوباويّة. والأحرى بنا أن نتساءل عن **كيفيّة** كتابته. ذلك هو السّؤال الّذي طرحه المشرفان المحرِّران لتواريخ الأدب الفرنسيّ رولان ديزنيه (Roland Desné) بالنّسبة **لتاريخ فرنسا الأدبيّ** (المنشورات الاجتماعيّة) وكلود بيشوا (Claude Pichois) بالنّسبة **للأدب الفرنسيّ** (أرثو (Artaud)) مثلما طرحه مساعداهما كلود ديشي وروبير موزي. فعلى صعيد التّحرير، توجد على الأقلّ ثلاثُ صيغ: الشّخصُ الموسوعيّ الّذي يكتب عن الأدب **من الأصول حتّى أيامنا**؛ والمشرف على العمل الّذي يعهد بفصول أو أقسام من العمل (كتاب ـ جزء) إلى مساعدين متخصّصين عموماً في مادّة أو موضوع من موضوعات القسم أو الفصل أو الجزء؛ و«المعلّمون» (الأساتذة، مفتّشون أو غيرهم) اثنان أو ثلاثة على الأكثر، يكتبون معاً ويوقّعون، جميعهم، على العمل برمّته. الصّيغة الأولى لم تعد تحظى بأيّ اهتمام من قبل الكتَّاب؛ أمّا الصّيغة الأخيرةُ فتنتمي إلى الحقل المدرسيّ للكتب المدرسيّة (أبري، أوديك وكروزي، كاستكس وسورير، لاغارد وميشار، ... إلخ).

ويبدو أنّ الصّيغة الثّانية هي الوحيدةُ الّتي ما تزالُ على قيدِ الحياة. إذ يؤكّد رولان ديزنيه أنّ **تاريخ فرنسا الأدبيّ** الّذي يشرفُ عليه، هو «الصّيغة التّحريريّة الوحيدة المنسجمة مع واقع البحث، أعني مع **تخصّص متزايد للباحثين**. فللحصول على تاريخ أدبيّ شموليّ **متعدّد الأبعاد**، ينبغي أيضاً أن نشرّع أبوابه على مباحث معرفيّة أخرى كالتّاريخ والفلسفة وتاريخ الفنّ، إلخ. من ثمّ فنحن نؤيّدُ تاريخاً جماعيّاً في **تحريره**، فبالنّسبة لحقبة 1848-1873 لدينا 50 مساعداً. لكنّه مادام من

= ضمن الكتاب الجماعيّ: **التّاريخ الأدبيّ اليوم** حيث يعالجُ الأوّل في مقال بعنوان: «عناصر من أجل بيبليو ـ قياسيّة أدبيّة» «Eléments de Bibliométrie littéraire» استخدام نماذج النّتائج الإحصائيّة في دراسة العمل الأدبيّ. في حين يُثير الثّاني في مقاله المعنون: «إسهام التّكنولوجيّات الحديثة في التّاريخ الأدبيّ» «Apport des Technologies modernes à l'histoire littéraire» علاقة التّاريخ الأدبيّ بمختلف التّطوّرات الحاصلة في ميدان البنوك المعلوماتيّة والإحصائيّة، انظر:

- *L'histoire littéraire aujourd'hui*, (1990), *op. cit.*, p.81, 94.

[المترجم].

المؤسف إكراه متخصّص معيّن فيما يتعلّق باختياراته وأذواقه حينما نكون أمام 50 مساعداً، **فإنّنا نكونُ بالمقابل، أيضاً، أمام ذوات متعدّدة تعبّر عن وجهة نظرها»** (ر. ديزنيه، 1978).

ويمكننا من خلالِ العرض التّالي استخلاص بعض النّتائج:

- لقد أصبح التّاريخ الأدبيّ أكثرَ فأكثر قضيّة الباحثين (الجامعيّين) المتخصّصين في [دراسة] الحقب المحدودة أكثر فأكثر في زمن التّاريخ، وكذا قضيّة المنظّرين المنتمين إلى مختلفِ المباحثِ المعرفيّة، أدبيّةً كانت أم غير أدبيّة.
- إنّ هذا التّخصّصَ المتنامي المسمّى **تعدّد الاختصاصات** ليبرز على نحوِ منفصلٍ في مجرّد تحرير للقسم (أو الفصل) الّذي يضطلعُ به الباحثُ المحرّر.
- يتلخّص التّداخل المعرفيّ أو التّعدّد المعرفيّ للتّاريخ الأدبيّ في تقريب نصوص الباحثين المتخصّصين في مختلف المباحث المعرفيّة، الّذين تبرزُ أسماؤهم وتخصّصاتهم في نهاية الفصل الّذي حرّروه، أو في اللائحة المفصلة للمساهمين في بداية الجزء أو نهايته.
- التّاريخُ الأدبيّ ثمرة **ذوات متعدّدة تعبّر عن نفسها في إطارِ ماديّ للتّحرير، مشترك بين الجميع؛ باستثناء اختلافهم في طرح إشكاليّته. وبتعبيرٍ أفضل، يمكنُ القول بأنّ المساهمين قد تمّ اختيارهم بالنّظر إلى توجّههم الأيديولوجيّ،** وهو ما لا يكفي من أجل حلّ جميع المسائِل المنهاجيّة والإبستيمولوجيّة أو غيرها **للتّاريخ** المراد كتابته.

وكيما نناقش طريقة التّناول هذه، وحتّى لا نضع أنفسنا في قفص الاتهام، ينبغي الاحتكامُ إلى وساطات مثل وساطة أنطوان كومبانيون في حالتنا هذه، الّذي يعلّقُ على المشروع المتجانس لغوستاف لانسون: «إنّ الإيمانَ بمزايا العمل المشترك والجماعيّ هو الاقتناعُ الوحيدُ الّذي يؤمنُ به لانسون، ويقينه الوحيد (...) أليست أخلاقيّة العمل الجماعيّ الّتي يعارضُ بها لانسون لاروميه (Larroumet) أو استطراديّة سالمون (Salomon) هي العبرة الّتي استخلصها (...) من قضيّة دريفوس نفسها (...)! إنّ الجماعيّة الّتي جعل انضمامها من لانسون رفيقاً حميمياً للاشتراكيّة (...) هي جماعيّة العمل أكثر ممّا هي جماعيّة الخاصّة

(. . .). إنّ اختيار أيديولوجيّة للعمل، وللعمل الجماعيّ على نحوٍ أدقّ، تتجاوز بكثير شخصيّة لانسون وعِلْمَ نفسه المعرفيّ والمنهجيّة البندكتيّة للتّاريخ الأدبيّ. يتعلّقُ الأمر باختيار تاريخيّ حيث يلتقي مرّةً أخرى [التّعليمان] العالي والثّانويّ؛ البحث والتّدريس. وهو الاختيارُ الّذي يُدلي فيه كلّ واحد منهما بدلوه»[*] (أ. كومبانيون، 1983، ص137-139).

ولئن كان من اللازم، بأيّ ثمن، مراجعة التّاريخ الأدبيّ (بل إعادة كتابته)، بدءاً من لانسون إلى أيامنا (إلى رولان ديزنيه وشركائه)، فيتعيّن علينا، بعزم، العمل جماعيّاً وبطريقةٍ متعدّدةِ الاختصاصات. إنّ الإطّار النّظريّ الّذي وضعنا خطوطه الأولى في الفصل السّابق يمنعُ علينا العمل فُرادى، وذلك مخافةَ ألاّ تُشْرِفَ هذه الأعمال على نهايتها أبداً. وبما أنّ الأمرَ يستدعي كلّ المباحث المعرفيّة من أجل فهم الظّاهرة الأدبيّة باعتبارها تعدّد أنساق قابلاً لأن يوصف تاريخيّاً، فعلينا أن نُدركَ أنّ تداخلَ الاختصاصات الّذي يتحدّث عنه أواخر المؤرّخين الأدبيّين هو مفتاحُ هذا العمل.

غير أنّ الفريقَ المعنيّ لن يكون تجميعاً عرضيّاً أو مجرّد تجاور لمتخصّصين في العصور والكتّاب والحركات والأعمال، مثلما يتّضحُ ذلك في نموذج **تاريخ فرنسا الأدبيّ**، بل فريقاً تأمّل أعضاؤه الإطارَ النّظريّ لعملهم، سواء كان الإطار المقترح هنا، أو أيّ إطار آخر، والّذين سوف يتّفقون حول طرائقِ اشتغاله المنهجي وحول بعض المسالك الأساسيّة للتّحليل، وأخيراً حول تحرير (أو عدم تحرير) النّتائج. وحول هذه النّقطة الأخيرة يمكن للمحرّرين، عند الحدّ الأقصى، **ألاّ يكتبوا** لمجرّد الكلام فحسب، أعني **صناعة الأدب بالأدب**، وبالتّالي **عدم الانتقال إلى التّاريخ الأدبيّ**. بل إنّهم سيعرضون (كما في معرض للأعمال الفنّية أو الأجهزة التّقنيّة) نتائجهم بواسطة رسومٍ بيانيّة، ودوائر، وصور، ولوائح وجداول؛ وهذا كلّه من

(*) تلك إحدى المسلّمات الأساسيّة الّتي راهن عليها لانسون حينما اعتبر كتابه **تاريخ الأدب** مهمّةً تتجاوزُ الإطارَ الفرديّ إلى الإطار الجماعيّ الّذي تسود فيه روحُ التّعاون والاختصاصات المتعدّدة. يقول بعد أن أفاض في الحديث عن المهامّ المتنوّعة والمختلفة الّتي يجبُ أن يضطلعَ بها مؤرّخ الأدب: ''إنّ تاريخَ الأدب الفرنسيّ مشروعٌ جماعيٌّ فليحمل كلٌّ حجره وقد أحسن تسويته، وهذا لن يمنعَ أيّاً كان من أن يقرأ ما يُريد للذّته الخاصّة''. انظر:
- لانسون (1982)، مرجع مذكور، ص76. [المترجم].

أجل جعل آثارهم الكتابيّة أقلّ حسّيّة. إنّ ما سوف يجنيه القارئُ (الزّائر ـ المشاهد) هو تركيب مرئيّ للموضوع الأدبيّ (الظّاهرة الأدبيّة) الّذي يلاحظ فيه، دون أن يقعَ تحت هيمنة المسلّمات، تطابقاً أو عدم تطابق مع نظرائه كقارئ أو، كذلك، مع منطق أو لامنطق البناء المقترح. وسوف يُعترض على ذلك بأنّ عدمَ الكتابة لا يُلغي المسلَّمة، وبأنّ رسماً بيانيّاً أو مخطّطاً غالباً ما يكون وارداً فيها. بيدَ أنّ أثرَ القراءة ليس واحداً: فاللوحة والشّبكة والدّوائر، تتيحُ للقارئ حريّة التّفكير، فيما تشدّه الكتابةُ شدّاً إلى قيم التّنظيم الخطابيّ. وعلى سبيلِ المثال، سوف تسمحُ الخطوطُ البيانيّة، ذات الأبعاد المتعدّدة والرّسوم المجسَّمة والدّوائر البيانيّة، الّتي تنجزها البرامجُ المعلوماتيّة [سوف تسمح]، بالتّأكيد، من الآن فصاعداً، **بكتابة للتّاريخ الأدبيّ لم يسبق لها مثيل**. ذلك ما أعلنه بول فاليري منذ أمدٍ بعيد: «يحدث اليوم في بعض الحالات اللافتة جدّاً للنّظر أن يستعاضَ عن كلّ تعبيرٍ بواسطةِ الدّلائل البسيطة، المؤسّسة اعتباطيّاً بآثار للأشياء ذاتها، أو بإبدالات أو تسجيلات مستمدّة منها مباشرة. إنّ الاختراع الهائلَ القاضي بجعل القوانين محسوسةً للعين، باعتبارها شيئاً قابلاً للقراءةِ بالعينِ المجرّدة، قد اندمج في حقل المعرفة **وضاعف** على نحوٍ ما، من عالم تجربة كون مرئيّ من الدّوائر والمساحات والرّسوم البيانيّة الّتي تنقل الخصائصَ إلى أشكال تعبِّر ـ عبر ترصدنا لانحناءاتها، ومن خلال الوعي بهذه الحركة ـ عن شعور بتقلّبات حجمٍ من الأحجام. إنّ ما هو **خطّيّ** قادرٌ على الاستمرار، فيما يعجزُ الكلام عليه، وهو يفوقه وضوحاً ودقّةً. ولا شكّ أنّ الكلامَ هو الّذي يفرضُ وجوده، ويعطيه معنًى ما، ويؤوِّله. غير أنّ فعل التّملّك الذّهني لم يعد مستهلكاً عن طريقه. هكذا نلاحظُ شيئاً فشيئاً تشكّل نمطٍ من الكتابة الرّمزيّة للعلاقات القائمة بين الكيف والكمّ واللغة الّتي تتّخذُ مجموعةً من الاصطلاحات التّمهيديّة (درجات، محاور، شبكات... إلخ) **نحواً** لها، وتتّخذ من تعالق الأشكال أو أجزاء منها وخصائص أوضاعها منطقاً لها... إلخ» (فاليري، 1957، ص1266–1267). إنّ **إعادة ـ إنتاج** التّاريخ الأدبيّ؛ هذا التّاريخ الجديد المكتوب على أُسس نظريّة أخرى سوف يفرضُ وجود **إعادة ـ نظر**، وسيمنحها معنى ويؤوِّلها. بيدَ أنّ هذه الأخيرة هي الّتي ستسمحُ للقارئ أو **للرّائي**، أعني للذّي قرأ أو رام قراءة النّصوص الأدبيّة بأن تكونَ له وحده، في نهايةِ المطاف، صلاحيّة إبداء الرّأي.

البيبليوغرافيا

I. - Auteurs cités et consultés

Adam Jean-Michel (1976), *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, coll. «L».

Agathon (Henri Massis) (1911), *L'esprit de la nouvelle Sorbonne*, Paris, Mercure de France.

—— (1913), *Les jeunes gens d'aujourd'hui*, Paris, Plon, rééd. en 1919.

Althusser Louis (1970), Idéologies et appareils idéologiques d'Etat. Notes pour une recherche, *La Pensée*, 151, juin, 3-38. Reproduit dans *Positions* (1964-1975), Paris, Ed. Sociales, 1976, 67-125.

Ampère J.-J. (1834), De l'histoire de la littérature française, *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*, Paris, Michel Levy, 1867, 99-130.

Analyse de la périodisation littéraire, Paris, Ed. Universitaires, 1972, coll. «Encyclopédie universitaire», cf. Robert Estivals.

Angenot Marc (1979), *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, HMH/Hurtubise; rééd. en 1984.

—— (1983), L'Intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ rationnel, *Revue des sciences humaines (Le texte et ses réceptions)*, I, 1983, 121-135.

Aubery Pierre (1976), Pour une interprétation sociologique de la littérature, *French Review*, 37, décembre, 169-175.

Auerbach Erich (1977), *Mimesis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard.

Backès Jean-Louis (1977), Le fonctionnement idéologique des textes, *Revue des Sciences humaines*, n°165, 49-57.

Baldensperger Fernand, avec la collaboration de H.S. Craig, 1945, *La critique et l'histoire littéraires en France au XIXe et au début du XXe siècle*, New York, Brentano's.

Balibar Renée (1972), Le passé composé fictif dans *l'Etranger* d'Albert Camus, *Littérature*, 7, octobre, 102-119.

—— (1974), *Les Français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, Introduction d'Etienne Balibar et de Pierre Macherey. Avec la collaboration de Geneviève Merlin et de Gilles Tret.

—— (1976), Un manuel de poésie sous la IIIe République, *Action Poétique*, 67-68, 48-57.

—— (1985), *L'institution du français*, Paris, PUF.

Barberis Pierre (1980), *Le prince et le marchand: idéologiques: la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard.

Barthes Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed; Gonthier-Seuil, coll. «Médiations».

—— (1963), Histoire ou littérature, *Sur Racine*, Paris, Seuil.

—— (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.

—— (1967), Le discours de l'histoire, *Informations sur les sciences sociales*, VI, 4, 65-75.

—— (1969), Réflexion sur un manuel, *in* Doubrovsky et Todorov, *L'Enseignement de la littérature*, 170-177.

—— (1977), Introduction à l'analyse du récit (1966, *Communications*), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.

Bateson Frederik W. (1940-1957), *The Cambridge Bibliography of English literature*, Cambridge, The University Press, 5 vol.

—— (1970), Literary History: No-Subject *par excellence*, *New literary History*, II, 1, 115-122.

Baudelot Christian et Roger Establet (1971), *L'école capitaliste en France*, Paris, Maspero.

Béguin Albert (1939), *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, rééd. en 1967.

Benjamin Walter (1971), Histoire littéraire et science de la littérature, *Poésie et révolution*, Paris, Lettres nouvelles.

Bernardelli Guiseppe (1978), *Simbolismo francese: Storia di un concetto*, Milano.

Bertalanfy L. von (1973), *Théorie générale des systèmes*, Paris, Dunod.

Billaz André (1981), La problématique de la *réception* dans les deux Allemagnes, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 81, n°1, janvier-février, 109-120.

Bire Edmond (1895), *Histoire et littérature*, Lyon, E. Vitte.

—— (1900), *Etudes d'histoire et de la littérature*, Lyon, E. Vitte.

Bollème Geneviève (1974), Littérature populaire et littérature de colportage au XVIIIe siècle, *in* Furet, F. *et al.*, *Livre et société en France au XVIIIe siècle*, 61-92.

Bouazis Charles (1972), *Littérarité et société. Théorie d'un modèle de fonctionnement littéraire*, Paris, Mame.

Boulding Kenneth E. (1956), General Systems Theory. The skeleton of Science, *Management Science*, II, 3, April (avril).

Bourdieu Pierre (1966), *L'amour de l'art*, Paris, Ed. de Minuit.

—— (1971), Le marché des biens symbolique, *L'Année sociologique*, 22, 49-126.

—— (1980), Le capital social. Notes provisoires et Les trois états du capital culturel, *Actes de la recherche en sciences sociales* (Ed. de Minuit), 31, janvier.

Bouteiller Paul (1945), *Un historien du XVIe siècle. Etienne Pasquier*, Abbeville, F. Paillart.

Brenner Jacques (1982), *Tableau de la vie littéraire en france d'avant-guerre à nos jours*, Paris, Luneau Ascot (édit.).

Brockmeier Peter, *Literaturgeschichtsschreibung von Claude Fauchet bis La Harpe*, Berlin, Akademie Verlag, 1963.

Broglie Louis de (1938), *Le principe de la correspondance et les interactions entre la matière et le rayonnement*, Paris, Hermann.

Brunetière Ferdinand (1891), La critique impressionniste, *Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy.

—— (1898), *L'évolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 3e éd.

Calame C. (1980), Problèmes d'énonciation dans trois manuels scolaires, *Bulletin CILS* (Neuchâtel), 32.

Carnes Pack (1984), The Fable in Service of the Reformation, *Renaissance and Reformation/ Renaissance et Réforme*, III, 3, 176-189.

Chappell Fred (1970), Six propositions about Literature and History, *New Literary History*, 3, Spring, 5-13.

Charpier Jacques (1956), *Essai sur Paul Valéry*, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui».
Cherel Albert (1939), Méthodes et aspects de l'histoire littéraire, *Histoire des idées morales. Histoire littéraire*, Bordeaux, Imprimerie E. Toffard, 19-40.
Chesnaux Jean (1976), Les fausses évidences du discours historique, *Du passé faisons table rase?*, Paris, Maspero, «Petite collection Maspero» 164, 59-72; Le quadripartisme historique, *ibid*, 84-87.
Chevalier Jean-Claude (1972), La pédagogie des collèges jésuites, *Littérature*, 7, octobre, 120-128.
Chevrel Yves (1979), L'étude de l'opinion en histoire littéraire: le dilemme qualificatif, *Communication littéraire et réception*, Innsbrück, 1979, Actes du IXe Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée, t. II, 129-133.
Cohen Ralph (ed.) (1974), *New Directions in Literary History*, Baltimore, The John Hopkins University Press (art. de H. R. Jauss, Robert Weinmann, Geoffrey Hartmann, Michael Riffaterre et d'autres, parus dans la revue *New Literary History*, dirigée par Ralph Cohen).
Comment écrire l'histoire littéraire?, 1978, *Nouvelles littéraires*, janvier (entrevues de Roland Desné, Claude Pichois, Claude Duchet et Robert Mauzi).
Compagnon Antoine (1980), *La seconde main*, Paris, Seuil.
—— (1983), *La troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil.
Crane R. S. (1967), *Critical and Historical Principles of Literary History*, Chicago, The University of Chicago Press.
Cristin Claude (1972), Aux origines de l'histoire littéraire française: *Les Eloges des Hommes savants. Tiréz de l'histoire de M. de Thou*, par Antoine Teissier (1683-1715), *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 72e année, 2, mars-avril, 238-246.
—— (1973), *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
Croce Benedetto (1968), *L'Histoire comme pensée et comme action*, Genève, Droz, Préface, traduction et notes de Jules Chaix-Ruy.
Culler Jonathan (1982), *On Deconstruction*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
Damon Philip (1967), *Literary Criticism and Historical Understanding. Selected Papers from the English Institute*, edited with a foreward by Philip Damon, New York, London, Columbia Univesity Press.
De Certeau Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
Delesalle S. (1970), L'explication de texte, fonctionnement et fonction, *Langue française*, 7, septembrë, 87-95.
Delfau Gérard et Anne Roche (1977), *Histoire littéraire*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel».
Deljurie Jean-François (1972), *René* à travers Les manuels ou le discours d'escorte, *Littérature*, 7, octobre, 22-47.
De Man Paul (1970), Literary History and Literary Modernity, *Daedalus*, 99 (2), 384-404.
Demers Jeanne (1975), *Commynes (mé)mor(i)aliste*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
Derrida Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit.
Desné Roland (éd.) (1971-1982), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Ed. Sociales, 6 vol.
—— (1978), Comment écrire l'histoire littéraire?, *Nouvelles littéraires*, janvier.
Doubrovsky Serge et Tzvetan Todorov (éd.) (1971), *L'enseignement de la littérature*, Colloque du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, Paris, Plon.
Dubois Jacques (1978), *L'Institution de la littérature*, Paris, Fernand Nathan, coll. «Doissiers Media».

—— (1980), «L'Institution littéraire: autonomie relative, facteurs de structuration», cf. Heyndels R. 1980, 643-650.
Dubois Jacques (1981), Lecture sociologique de l'histoire littéraire, *Pratiques*, numéro spécial, 85-91.
—— (1981), Analyse de l'institution littéraire: quelques points de repère, *Pratiques*, 32, décembre, 122-130.
Dubois Jean (1969), Enoncé et énonciation, *Langages*, 13, mars, 101-114.
Duchêne Roger (1977), Histoire littéraire et histoire de la littérature, *in* Mansuy Michel, *L'Enseignement de la littérature*, 113-122.
Duchet Claude (1971), Pour une sociocritique, *Littérature*, 1, février, 5-14.
Ducrot Oswald et Tzvetan Todorov (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
Duneton C. et J.-P. Pagliano (1978), *Anti-manuel de français*, Paris, Seuil.
Dupont Didier et Jean-Maurise Rosier (1983), Faire l'histoire littéraire autrement: le cas Montaigne, *Pratiques*, 38, janvier, 55-82.
Dupuy Jean-Pierre (1983), *Ordres et désordres*, Paris, Seuil.
—— (1985), La pensée systémique, *Magazine littéraire*, 218, avril, 28-31.
Durand Gilbert (1968), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. L'imagination symbolique*, Paris, PUF.
Eco Umberto (1979), *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil.
—— (1982), *Le nom de la rose*, Paris, Grasset.
Ehrard Jean (1963), *L'idée de Nature pendant la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Sedes.
—— (1974), Histoire des idées et histoire littéraire, *Problèmes et méthodes d'histoire littéraire*, Paris, Colin, 68-80.
Eikenbaum Boris, La théorie de la méthode formelle, *in* Tzvetan Todorov, 1965, 31-75.
Escarpit Robert (1958), Histoire de l'histoire de la littérature, *Histoire des littératures*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», t. III, 1737-1811.
—— (1958), *La sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?».
—— (1970), La définition du terme *littérature, Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion.
—— (1972) (éd.), *Systèmes partiels de communication*, Paris, Mouton.
Espiner-Scott Janet G. (1938), *Claude Fauchet, sa vie, son oeuvre*, Paris, E. Droz.
Estivals Robert (éd.) (1972), *Analyse de la périodisation littéraire*, Paris, Ed. Universitaires: «Introduction à une méthodologie», 81-88.
Even-Zohar Itamar (1978), *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Tel Aviv University, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
—— (1972), Aperçu de la littérature israélienne, *Liberté* (Montréal), XIV, 4/5, octobre.
Fabri P. (1979), Champs de manoeuvres didactiques, *Bulletin du GRSL*, II, 7.
Fages J.-B. (1968), *Comprendre le structuralisme*, Toulouse, Privat (édit.).
Faguet Emile (1912), *L'art de lire*, Paris, Hachette.
Fayolle Roger (1971), Pour l'histoire littéraire, *Le Français dans le monde*, nº78, janvier-février, 17-20.
—— (1972), La poésie dans l'enseignement de la littérature: le cas Beaudelaire, *Littérature*, 7, octobre, 48-72.
—— (1972), D'une histoire littéraire à une histoire de littérature, *Scolies*, 2, 7-23.
—— (1975), L'institution et son jeu, *Littérature*, 19, octobre, 14-19.
—— (1978), De l'origine des opinions littéraires, *Pratiques*, 8, 78-89.

—— (1978), *La critique*, Paris, Armand Colin, coll. «U».

—— (1979), Les *Confessions* dans les manuels scolaires de 1890 à nos jours, *Oeuvres et critiques*, III, 1, été 1978, Paris, Ed. Jean-Michel Place.

—— (1985), Victor Hugo dans les manuels scolaires, *Europe*, 63e année; 671, 190-202.

Febvre Lucien (1953), Les historiens de la littérature. De Lanson à Daniel Mornet, *Combats pour l'Histoire*, Paris, Colin, 263-268.

Fokkeme Douwe W. (ed.) (1985), *General Problems of Literary History*, New York, Garland Publishing Inc. (10th International Congress of the ICLA, 1982).

Fontenelle (1966), Digression sur les anciens et les modernes (1688), *Textes choisis*, introd. et notes par Maurice Roelens, Paris, Ed. Sociales.

Forrester J. (1968), *Principles of Systems*, Cambridge, Wright-Allan Press.

Foucault Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

—— (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

—— (1970), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

France Anatole (1888), *La vie littéraire* I, Paris, Calmann-Lévy, «A Adrien Hébrard, directeur du Temps», 105-114.

Fressange Guy (1970), Le discours didactique dans les manuels de morceaux choisis de français, *Langue française*, 5, février, 45-69.

Frye Northrop (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, NY, Princeton University Press.

—— (1981), Literary History, *New Literary History*, 12, Winter, 219-225.

—— (1982), Literature, History ans Language, *The Horizon of Literature*, Paul Hernadi (ed.), London, The University of Nebraska Press, 43-51.

Furet François (éd.) (1974), *Livre et société en France au XVIIIe siècle*, Paris, La Haye, Mouton.

—— (1974), La librairie du royaume de France au XVIIIe siècle, *ibid*, 3-32.

Gadamer H.-G. (1965), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tubingen, J.C.B. Mohr.

—— (1974), Hermeneutik, *Historisches Worterbuch der Philosophie*, Darmstadt, J. Ritter, t. III.

—— (1981), *Was ist Literatur?*, Freiburg i. B., K. Alber.

Genette Gérard (1964), Structuralisme et critique littéraire, *Figures I*, Paris, Seuil, 145-170.

—— (1966), Rhétorique et enseignement, *Figures II*, Paris, Seuil, 23-42.

—— (1970), Littérature et histoire, *L'enseignement de la littérature*, Doubrowsky & Todorov, 243-251.

—— (1972), Critique et poétique; Poétique et histoire, *Figures III*, Paris, Seuil, 9-11; 13-20.

Goié Cedomil (1975), La périodisation dans l'histoire de la littérature hispano-américaine, *Etudes littéraires* (Québec), 8, 2/3, 269-284.

Goldenstein Jean-Pierre (1981), Le Panthéon: côté cour côté jardin, *Pratiques*, 32, décembre, 41-42.

—— (1983), Le tri de la postérité: approches de quelques mécanismes, *Pratiques*, 38, juin, 11-25.

—— (1983), Histoire de la littérature. De la production des textes à leur réception. Orientation bibliographique, *Pratiques*, 38, juin, 106-116.

Goldmann Lucien (1964), La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 213-229.

—— (1956), *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».

Grange A. (1967), La dialectique récit-discours dans la stratégie de persuasion, *Stratégies discursives*. Actes du colloques du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 21-22 mai 1977, Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 245-255.

Greimas A. J. (1971), Transmission et communication, in *L'Enseignement de la littérature* (Doubrovsky & Todorov), 71-83.

—— (1976), Sur l'histoire événementielle et l'histoire fondamentale, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 161-174.

—— (1979), Pour une sémiotique didactique, *Bulletin du GRSL*, II, 7.

Grimm Gunter (1977), *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie mit Analysen und Bibliographie*, Munchen, Wilhelm Fink Verlag.

Guérin Nicole (éd.), 1974, *Lecture des textes et enseignement du français*, Paris, Hachette.

Guillen Claudio (1971), *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History* (s.l.), Princeton University Press.

Gumbrecht Hans Ulrich (1980), Skizze einer Literaturgeschichte der franzosischen Revolution, *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 13 (J. v. Stackelberg, ed.), Wiesbaden, 269-328.

Haeck Philippe (1979), *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB édit.

Halté Jean-François et André Petitjean (1977), Pour une théorie de l'idéologie dans les manuels scolaires: le Lagarde et Michard, *Pratiques du récit*, Paris, CEDIC, 15-43.

Hartmann Geoffrey H. (1970), Toward Literary History, *Daedalus*, 99, 2, 355-383 (art. reproduit dans *In search of literary History*, ed. by Martin W. Bloomfield, Ithaca et London, Cornell University Press, 1972).

Hayne David (1982), Problèmes d'histoire littéraire du XIXe siècle québécois, *Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 2, 44-52.

Hazard Paul (1961), *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Fayard.

Hegel Friedrich (1944), *Esthétique*, Paris, Ed. Montaigne, trad. de S. Jankelévitch.

Hempfer K. W. (1973), *Gattungs-Theorie*, Munchen, Fink Verlag.

Heyndels Ralph (sous la direction de) (1979), *Littérature. Enseignement. Société*, Lire le texte littéraire, *Revue de l'Université de Bruxelles*, I, 3/4.

—— (1980), La société: de l'école au texte, *Revue de l'Institut de Sociologie*, 3/4, Ed. de l'Université de Bruxelles.

Histoire et littérature (1977), Paris, PUF, Centre de Recherches, d'Histoire des Idées et de la Sensibilité, animé par F. Joukovski et A. Niderst, professeurs à l'Université de Rouen.

Holland Norman (1968), *The Dynamics of Literary Response*, New York, Oxford University Press.

—— (1973), *Poems in Persons*, New York, Norton.

—— (1978), *5 Readers Reading* extraits traduits par Solange Vouvé et introduits par Raymond Joly, *Etudes littéraires* (Québec), II, 3, décembre, 491-518.

Idt Geneviève (1977), Pour une histoire littéraire, tout de même, *Poétique*, 31, avril, 167-174.

Ingarden Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

Isenberg H. (1972), L'idée de *texte* dans la théorie du langage (Der Begriff *Text* in der Sprachtheorie), *Langages*, 26, 72-73.

Jakobson Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil.

—— (1965), Les problèmes des études littéraires et linguistiques, *in* T. Todorov, *Théorie de la littérature*, 138-139.

—— (1973), *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

Jauss Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, trad. de l'allemand par Claude Maillard; L'histoire littéraire: un défi à la théorie littéraire, 21-80 (même texte paru en anglais dans Ralph Cohen, *New Directions*...), Histoire et histoire de l'art, 80-122.

—— (1979), La jouissance esthétique, *Théorie de la réception en Allemagne, Poétique*, 39, septembre, 261-274.

—— (1982), *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Jordan N. (1973), Some Thinking about System, *Systems Analysis*, Stanford L. Optner (edit.), Baltimore, Penguins Books, 60-71.

Kibedi-Varga A. (1980), Réception et enseignement de l'histoire littéraire, *Théorie de la littérature*, La Haye, Mouton, 228-239.

Klir G. (1968), *An Approch to General System Theory*, Princeton, Van Nostrand.

Kosik Karel (1978), *La dialectique du concret*, Paris, Maspero, trad. de Roger Dangeville.

Krauss Werner (1968), *Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Zur Interpretation literarischer Werke mit einem Texthang*, Hamburg, Rowolt.

Kristeva Julia (1969), *Semiotike; Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Points».

Kuentz Pierre (1972), L'envers du texte, *Littérature*, 7, octobre, 3-29.

—— (1970), La rhétorique ou la mise à l'écart, *Communications*, 16, 148-172.

Kushner Eva (éd.) (1984), *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*, Ottawa, La Société royale du Canada (Actes d'un colloque tenu à l'Univesité McGill de Montréal).

Lafay H. (1977), Les Animaux malades de la peste. Essai d'analyse de l'intertextualité, *Cahier d'Histoire des littératures romanes*, Heft I, Heidelberg, C. Winter verlag, 40-49.

Lanson Gustave (1906), *Voltaire*, Paris, Hachette.

—— (1925), L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire, *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, Société d'Edition «Les Belles-lettres», 21-37.

—— (1930), Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France, *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Société d'éditions «Les Belles-lettres».

—— (1965), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, édité par Henri Peyre, Paris, Hachette.

Lambert José (1980), *Plaidoyer pour un programme d'études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polysystème*, Congrès de la Société française de Littérature générale et comparée, Montpellier, 18-21 septembre 1980.

—— (1984), Théorie littéraire, histoire littéraire, études des traductions, *in* Eva kushner, *Renouvellements*..., 119-130.

Laufer Roger (1972), *Introduction à la textologie. Vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse.

—— (1970), La bibliorgaphie matérielle dans ses rapports avec la critique textuelle, l'histoire littéraire et la formalisation, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 70, 5/6, septembre-décembre, 776-783.

Lefebvre Georges (1971), *La naissance de l'historiographie*, Paris, Flammarion.

Leitch Vincent (1983), *Deconstruction Criticism*, New York, Columbia University Press.

Lejeune Philippe (1975), L'enseignement de la littérature au lycée au siècle dernier, *Le Français d'aujourd'hui*, 28, janvier, 15-24 (art. d'abord paru dans le n°4 de 1968).

—— (1975), Autobiographie et histoire littéraire, *Revue d'Histoire littéraire de la*

France, 75, 6, novembre-décembre, 903-936.

Lemire Maurice (1982), Les difficultés d'écrire l'histoire littéraire du Québec, *Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 2, 25-32.

Le Roy Ladurie E. et Duchet Michèle (1973), Histoire et littérature. Questions de méthode, *Dix-huitième siècle*, 5, 49-58.

Levin Henry (1968), *Essays in Literary Theory. Interpretation and History*, New Haven, London, Cornell University Press, coll. «Thematics and Literary Criticism».

Livre et société dans la France du XVIIIe siècle (éd. par François Furet), Paris, Mouton, 1965, textes de Geneviève Bollème, Jean Ehrard, François Furet, Daniel Roche, Jacques Roger et Alphonse Dupront.

Lotman Iouri (1973), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.

Lourou Roger (1970), *L'analyse institutionnelle*, Paris, Ed. de Minuit.

Luhman Niklaus (1970), *Soziologische Aufklarung I: Aufsätze zur sozialer Système*, Koln, Westdeutscher Verlag.

—— (1984), *Soziale Systeme*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

Lukács Georges (1973), Remarques sur la théorie de l'histoire littéraire, *Revue de l'Institut de Sociologie* (Bruxelles), 3/4, 563-595.

Lutnastscharski A. (1933), La méthode du matérialisme dialectique dans l'histoire de la littérature, *Bulletin of The International Committee of Historical Sciences*, 18, février, 389-403.

Macherey Pierre (1966), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero.

—— (1974), Introduction (avec Etienne Balibar), *Les Français fictifs*, Voir Renée Balibar.

Mairet Gérard (1974), *Le discours de l'historique*, Paris, Mame.

Mandrou Robert (1970), Histoire littéraire et histoire culturelle, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 70, 3, 861-869.

—— (1964), *De la culture populaire aux 17e et 18e siècles*, Paris, Stock.

Mansuy Michel (éd.) (1977), *L'enseignement de la littérature*, Paris, Nathan, Colloque de Strasbourg, 11-13 décembre 1975.

Manteano B. (1967), La rhétorique des écrivains en herbe; Port-Royal et la stylistique de la traduction, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, Didier, 156-159, 251-272.

Maréchal Paul (1969), *L'histoire en question. Les voies éducatives*, Paris, Colin.

Marghescou Mircea (1974), *Le concept de littérarité*, La Haye, Mouton.

Margolin Uri (1975), On the Object of Study in Literary History, *Neohelicon*, III, 2, 287-328.

Martinez-Bonati Felix (1972), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Edicion Seix-Barral (1re éd. en 1960 au Chili).

—— (1975), traduction partielle en français de l'ouvrage précédent (*Etudes littéraires* (Québec), 8, 2/3, août-décembre, 1, 418-446).

Mattauch Hans (1968), *Die literarische Kritik der frühen franzosischen Zeitschriften* (1665-1748), Munchen, Max Hueber Verlag «Munchener Romanistische Arbeiten», Heft 26.

Mauzi Robert (1972), *L'idée de bonheur au XVIIIe siècle*, Paris, Colin.

Melançon Joseph (1981), Le discours didactique littéraire, *Etudes littéraires* (Québec), 14, 3, décembre, 373-385.

—— (1983), «L'énonciation didactique», 16, 1, avril, 39-54.

Melançon Robert (1982), L'histoire littéraire aujourd'hui: perspectives théoriques, *Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 2, 11-24.

Miner Earl (1978), On the Genesis and Development of Literary Systems, *Critical Inquiry*, Part I, 5, 2, Winter, 339-353.

—— (1979), *ibid.*, Part II, 5, 3, 553-368.

Mitterand Henri (1980), *Le discours du roman*, Paris, PUF.

Moisan Clément (avec Joseph Melançon) (1981), *Didactique et littérature dans les collèges classiques du Québec, Etudes littéraires* (Québec), 14, 3, décembre (Québec, Presses de l'Univesité Laval).

—— (1981), La rhétorique comme instrument de pouvoir, *ibid.*, 387-413. (Autres articles de ce numéro: Le collège classique: la maison d'enseignement, le milieu d'études, les fins et les moyens (Normand Renaud); Les pratiques littéraires des étudiants du cours classique (Max Roy); Les perceptions de la femme dans les travaux scolaires (Claire Blackburn et Lucie Goulet); Le discours biographique des manuels d'histoire littéraire (Hélène Lazar et Denis Payette); Madame, votre sexe... Les auteurs de manuels et les femmes écrivains (Chantal Théry); Les écrivains et leurs études. Comment on fabrique les génies (Lucie Robert).

Moore Margaret (1934), *Etienne Pasquier, historien de la poésie et de la littérature françaises*, Poitiers, Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Morin Edgar (1973), *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, coll. «Points».

—— (1977), *La méthode*. I: *La nature de la nature*, Paris, Seuil, coll. «Points».

—— (1980), *La méthode*. II: *La vie de la vie*, Paris, Seuil, coll. «Points».

Morize André (1922), *Problems and Methods of Literary History*, Boston, New York, Ginn & Company.

Mouillaud Geneviève (1971), Rôle du contexte scolaire et universitaire, in *L'enseignement de la littérature* (Doubrovsky & Todorov), 224-233.

Nel Noël (1977), Une problématique d'ensemble pour l'enseignement du français, *Pratiques*, 13, janvier, 7-34.

New Literary History, University of Virginia. Directeur: Ralph Cohen.

Nisin A. (1960), *La littérature et le lecteur*, Paris, Ed. Univesitaires.

Norris Christopher (1982), *Deconstruction*, London, Methuen & Co.

Novalis Friedrich (1965), *Das philosophische Werk*, Stuttgart, W. Kohlhammer.

Orecchioni Pierre (1970), Pour une histoire sociologique de la littérature, *in* Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, 43-53.

—— (1972), Dates-clés et glissements chronologiques, *Analyse de la périodisation littéraire*, 29-38.

Pêcheux Michel (1969), *Analyse automatique du discours*, Paris, Dunod.

—— (1975), *Les vérités de La Palice*, Paris, Maspero.

Peirce Charles Sanders (1931-1935), *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press.

Péguy Charles (1958), *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade».

—— (1961), *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade».

Petit Jean André, voir Halté Jean-François.

Peyre Henri (1948), *Les générations littéraires*, Paris, Boivin & Cie.

—— (1965), Gustave Lanson, *Essais de méthode...* (voir Lanson).

Pichois Claude (1971-1978), *Littérature française*, Paris, Arthaud, 16 vol.

—— (1978), Comment écrire l'histoire littéraire?, *Nouvelles littéraires*, janvier.

—— (1961), En marge de l'histoire littéraire: Vers une sociologie historique des faits littéraires, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 61, 1, 48-57.

Poe Edgar Allan (1946), *Trois manifestes*, trad. René Lalou, Paris, Charlot.

Pouillon Jean (1966), Problèmes de structuralisme, *Les Temps modernes*, novembre, 769-781.

Prévost Claude (1973), *Littérature, politique et idéologie*, Paris, Ed. Sociales.
Problèmes et méthodes d'histoire littéraire. Colloque de la Société d'Histoire littéraire de la France, 18 novembre 1972, Paris, Armand Colin, 1974, textes de Jean Ehrard, Daniel Roche, Pierre Larthomas, Jacques Dubois, Pierre Orecchioni, Henri Coulet, Raymond Trousson, Henri Weber, Jean Dubois et Roger Pierrot.
Problèmes méthodologiques d'histoire littéraire. Colloque franco-allemand de Sarrebruck (27-28 mai 1977), *Cahiers d'Histoire des littératures romanes*, 2, 1977.
Prost Antoine (1968), *L'enseignement en France*, 1800-1967, Paris, Armand Colin, coll. «U».
Proust Jacques (1962), *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Armand Colin.
Raillard Georges (1972), Esquisse d'un portrait-robot de l'écrivain du XXe siècle d'après les manuels de littérature, *Littérature*, 7, octobre, 73-86.
Rastier François (1972), Un concept dans le discours des études littéraires, *Littérature*, 7, octobre, 87-101.
—— (1972), *Idéologies et théories des signes*, La Haye, Mouton.
Renard Georges (1900), *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Paris, Alcan.
Reuter Yves (1981), Le champ littéraire: textes et institutions, *Pratiques*, 32, décembre, 5-29.
Ricoeur Paul (1963), Structure et herméneutique, *Esprit*, 3, 596-627.
—— (1967), La structure, le mot et l'événement, *Esprit*, 35, 801-821.
—— (1980), *The Contribution of French Historiography to the theory of History*, Oxford, Clarendon Press/New York, Oxford University Press.
Richard Jean-Pierre (1954), *Littérature et sensation*, Paris, Seuil.
Riffaterre Michael (1968), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
—— (1979), Pour une approche formelle de l'histoire littéraire, *La production du texte*, Paris, Seuil, 89-109 (même texte en anglais dans Cohen Ralph, *New Directions*).
—— (1979), L'explication des faits littéraires, *ibid.*, 7-27.
Robert Lucie (1982), *Le manuel d'histoire de la littérature canadienne-française de Mgr Camille Roy*, Québec, Institut québécois de Recherche sur la Culture, coll. «Edmond-de-Nevers», 1.
—— (1981), Les écrivains et leurs études. Comment on fabrique les génies, *Etudes littéraires* (Québec), 14, 3, décembre, 527-539.
Roberts David (1982), Literary History as Social History of Literature; some comments on *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart* and its Historical context, *Seminar* (Toronto), XVIII, 4, novembre, 287-295.
Robin Régine (1973), *Histoire et linguistique*, Paris, Colin.
—— (1979), Le hors-texte dans le discours politique, *Recherches et théories*, 19, 77-85, Colloque Discours et histoire.
Roche Anne (voir Delfau Gérard) et Delfau Gérard (1974), Histoire-et-littérature: un projet, *Littérature*, janvier-février, 16-28.
Roger Jacques (1963), *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe siècle*, Paris, Colin.
—— (1969) (sous la direction de Jacques Roger et de Jean-Charles Payen), *Histoire de la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2 vol.
Rousset Jean (1960), *La littérature de l'âge baroque. Circé et le Pan*, Paris, José Corti.
Roy Claude (1968), *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».
Rudler Gustave (1923), *Les techniques de la critique et l'histoire littéraire*, Oxford, Imprimerie de l'Université.

Rutten Pierre-M. Van (1975), *Le langage poétique de Saint-John Perse*, The Hague, Paris, Mouton.

Sarlet-Delhez Claudette (1970), Histoire de la littérature et enseignement, in *L'enseignement de la littérature* (Doubrovsky & Todorov), 252-278.

Sarraute Nathalie (1952), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.

Sartre Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».

Saussure Ferdinand de (1974), *Cours de linguistique générale*, Genève/Paris, Payot (rééd. de l'ouvrage paru en 1916).

Schmidt Siegfried J. (1982), *Foundations for the Empirical Study of Literature. The Compoments of a basic Theory*, translated from German by Robert de Beaugrande, Hamburg, Helmut Busche Verlag (l'ouvrage a paru en allemand à Braunschweig, chez Vieweg Verlag en 1980).

Schober Rita (1982), Rezeption und Realismus, *Abbild-sinnbildwertung. Ausätze zur Theorie und Praxis literarisches Kommunikation*, Berlin, Weimar, Aufbauverlag, 192-240.

—— (1982), Esthétique de la réception (sur la théorie de H.R. Jauss), *La réception de l'oeuvre littéraire*, Wroclaw, Wydanectwo Uniwersyten Wroclawshiego. (Recueil d'études sous la rédaction de Josef Heinstein), 6-15.

Schopenhauer Arthur (1956), *Schopenhauer*. Auswahl und Einleitung von Reinhold Schneider, Frankfurt, Fischer Bücherei.

Seba Jean-Renaud (1974), Critique des catégories de l'histoire littéraire: téléologie et réalisme chez Lanson, *Littérature*, 16, décembre, 50-66.

Söring Jürgen (1976), *Literaturgeschichte und Theorie*, Stuttgart und Berlin, Verlag W. Kohlhammer.

Staiger Emil (1955), *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zurich, Atlantis, Verlag, 1955.

Storost J. (1960), Das Problem der Literaturgeschichte, *DanteJahrbuch*, 38, 1-17.

Stucki Pierre-André (1969), *Essais sur les catégories de l'histoire littéraire*, Neuchâtel, Ed. H. Messeiller.

Sutcliffe Frank (1973), *Politique et culture 1560-1660*, Paris, Didier, coll. «Orientations».

Tanaka Ronald (1976), *Systems Models for Literary Macro-Theory*, Lisse (Belgium), The Peter de Ridder Press, coll. «The Peter Ridder Publications in Literary History», 1.

Théorie de la réception en Allemagne. Poétique, 39, septembre 1979 (numéro préparé et introduit par Lucien Dallenbach; textes de H. R. Jauss. Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Rainer Warning, Harald Weinrich, Wolf-Dieter Stempel et Hans Ulrich Gumbrecht); cf. Henri Billaz, Le point de vue de la réception, *Revue des Sciences humaines*, LX, 189, janvier-mars, 21-36.

Thibaudeau Jean (1972), *Socialisme, Avant-garde, littérature. Interventions*, Paris, Ed. Sociales.

Thibaudet Albert (1923), Réflexions. La recherche des sources, *Nouvelle Revue Française*, 1er novembre, 145-152.

—— (1926), Réflexions. Poésie, *Nouvelle Revue française*, 1er janvier, 104-113.

—— (1930), *Physiologie de la critique*, Paris, La nouvelle Revue critique.

—— (1936), *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, Delamain & Boutelleau; Rio de Janeiro, Americ Edit, (1940), 2 vol. (ed. citée dans cet ouvrage).

Thickett Dorothy (1966), *Lettres historiques* (Etienne Pasquier), Paris, Droz, Minard.

Todorov Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis,

présentés et traduits par T. Todorov. Préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel».

—— (1968), Poétique et histoire littéraire, *Qu'est-ce que le structuralisme? Le structuralisme en poétique*, Paris, Seuil, 92-109.

—— (1971), *L'enseignement de la littérature*, voir Doubrovsky.

—— (1972) (avec Oswald Ducrot), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (voir Ducrot).

—— (1975), La notion de littérature, *Langue, discours, société, Pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 352-364.

Tomachevski B. (1965), Thématique, *in* Tzvetan Todoro, *Théorie de la littérature*, 263-308.

Toury Gidéon (1974), Literature as a Polysystem, *Ha-sifrut*, 18-19, décembre, 1-9 (en hébreu, résumé en anglais).

—— (1981) (édit. avec Itamar Even-Zohar), *Translation Theory and Intercultural Relations*, numéro spécial de *Poetics Today*, II, 4.

Tynianov J., De l'évolution littéraire, *in* Todorov, *Théorie de la littérature*, 120-137.

Valéry Paul (1957), *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléide», I.

—— (1960), *Oeuvres, ibid.*, II.

—— (1973), *Cahiers I*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade».

—— (1974), *Cahiers II, ibid.*

Vandérem Fernand (1922), Nos manuels d'histoire littéraire, *L'Intransigeant*, 15, 22 septembre et 1er octobre.

—— (1922), *Nos manuels d'histoire littéraire*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922.

Van Schendel Michel (1976), Manuels, censure, privilège, *Brèches*, (Montréal), printemps-été, 8-44.

Van Tieghem Paul (1930), *Tendances nouvelles en histoire littéraire*, Paris, Les Belles-Lettres, coll. «Etudes françaises».

—— (1944), *Musset, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier-Boivin, coll. «Connaissance des lettres» (ancienne coll. «Le livre de l'étudiant»).

Vernier France (1972), *L'écriture et les textes*, Paris, Ed, Sociales.

Viala Alain (1985), *Naissance de l'écriture. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Ed. de Minuit, coll. «Le sens commun».

—— (1985), Etat historique d'une discipline paradoxale, *Le Français aujourd'hui*, 72, décembre, 41-49.

Voltaire (1768), *Le siècle de Louis XIV*, nouv. éd. revue et augmentée à laquelle on a ajouté un *Précis du Siècle de Louis XIV*, Genève, Cramer, 4 vol.

Walliser Bernard (1977), *Systemes et modèles*, introduction critique à l'analyse des systèmes, Paris, Seuil.

Warning Rainer (1975), *Rezeptionästhetik. Theorie und Praxis*, Munchen, W. Fink Verlag.

Warrick Patricia S. (1980), *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*, Cambridge, The MIT Press, I.

Weinmann Robert (1971), *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und Historische Studien*, Berlin.

—— (1973), French Structuralism and Literary History; some critiques and Reconsiderations, *New Literary History*, IV, 3, 437-469.

—— (1974), Past Significance and Present Meaning in Literary History, *in* Ralph Cohen, *New Directions...*, 43-61.

Weinrich Harald (1967), Fur eine Literaturgeschichte des Lesers, *Merkur*, 21 novembre, 1026-1038.

Wellek René et Austin Warren (1971), *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, «Histoire littéraire», 355-380.

—— (1960), Literary History, Criticism and History, *The Sewanee Review*, janvier.

Wehrle Marx (1951), Die Periodisierung, *Allgeimeine Literaturwissenschaft*, Bern, Franke Verlag, 139-148.

White Hayden (1973), Interpretation in History, *Metahistory. The Historical in 19th Century Europe*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, *New Literary History*, IV, 2, 281-314.

—— (1975), The Problem of Change in Literary History, *New Literary History*, VII, 1, automne, 97-111.

Wilden Anthony (1972), *System and Structure*, London, Tavistock.

Wright George O. (1973), A General Procedure for Systems study, *Systems Analysis*, Stanford L. Optner (edit.), Baltimore, Penguin Books, 87-102.

Divers numéros de revues

A) En Français:

Le Français aujourd'hui: *L'histoire dans les classes de français*, 49, mars 1980; *Ces textes qu'on appelle littéraires*, 54, juin 1981; *Histoire littéraire*, I, 72, décembre 1985; *Histoire littéraire*, II, 73, mars 1986.

Littérature: Enseigner le français, 19, octobre 1975; *L'institution littéraire*, I, 42, mai 1981; *L'institution littéraire*, II, 44, décembre 1981.

Liberté (Montréal), *L'institution littéraire québécoise*, 134, mars-avril 1981.

Pratiques: L'écrivain aujourd'hui, 27, juillet 1980; *La littérature et ses institutions*, 32, décembre 1981; *Faire de l'histoire littéraire*, 34, juin 1982.

Revue des Sciences humaines: La littérature dans l'école et l'école dans la littérature, 174, 1979; *L'effet de lecture*, 177, 1980; *Le texte et ses réceptions*, 189, 1983.

Revue de l'Institut de Sociologie: Regards sur la sociologie de l'enseignement, 3/4, 1977; *Littérature. Enseignement. Société*, 3/4, 1980.

Texte, Revue de critique et de théorie littéraire, n°2 (University of Toronto), «L'intertextualité: intertexte, autotexte, intratexte».

B) En Anglais:

New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation (depuis 1969); *Is Literary History Obsolete?*, II, No. 1, Autumn 1970; *Ideology and Literature*, VI, 3, Spring 1973.

Poetics, Vol. 12, No. 4-5: Peter Bürger, «Literary Institution and Modernization»: Heinz Steinberg, «Socio-Empirical Reading Research: a critical Report about some Revealing Surveys»; C. J. Van Reis, «How a literary Work becomes a Masterpiece on the Threefold Selection practised by Literary Criticism»; H. Verdaasdonk, «Social and economic factors in the attribution of literary quality».

II - *Histoires littéraires, histoires de la littérature, bibliothèques, etc.*

Pasquier Etienne, *Les Recherches de la France*, Paris, L. Sonnius, 1560-1621, 10 vol.

Fauchet Claude, *Recueil des Antiquités gauloises et françaises*, Paris, J. Du Puys, 1579, nouv. éd. augmentée en 1599.

—— *Recueil de l'origine de la langue et de la poésie française*. Ryme et romans, plus les noms et sommaire des oeuvres de CXXVII poètes français vivant avant l'an MCCC, Paris, M. Patisson, 1581.

La Croix du Maine, Grudé François et Du Verdier Antoine, *Bibliothèques françaises*, parues en 1584 et 1585, voir nouv. éd. en 1772-1773 par Rigoley de Juvigny (5).

—— Premier volume de la *Bibliothèque* du sieur de La Croix du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d'auteurs qui ont écrit en français depuis cinq cents ans et plus jusques à ce jour d'huy..., Paris, A. L'Angelier, 1584.

—— La Bibliothèque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas, contenant le catalogue de tous ceux qui ont écrit ou traduit en français et autres dialectes de ce royaume... avec un discours sur les bonnes lettres servant de préface, et à la fin un supplément de l'Epitome de la Bibliothèque de Gesner, Lyon, B. Honorat, 1585.

Rigoley de Juvigny Jean-Antoine, *Les Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, nouv. éd. augmentée d'un Discours sur le progrès des lettres en France, et de remarques historiques, critiques et littéraires de M. de la Monnoye et de M. le président Bouhier, de M. Falconet..., Paris, Saillant & Nyon, 1772-1773, 6 vol.

—— *Discours sur le progrès des lettres en France*, Paris, Saillant & Nyon, 1772.

Sorel Charles, *La Bibliothèque française* de M. C. Sorel, ou le choix et l'examen des livres français qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion et de la conduite des moeurs..., Paris, Compagnie des livres du Palais, 1664.

—— *De la connaissance des bons livres*, ou *Examen de plusieurs Auteurs*, Paris, A. Pralard, 1671.

Bayle Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (1697), 3e éd. revue par l'auteur (publiée par Prosper Marchaud), Rotterdam, M. Böhm, 1720, 4 vol.

Baillet Adrien, *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs*, Paris, A. Dezallier, 1685-1686 (puis 1722-1725), 4 t. en 9 vol.

Perreault Charles, *Des hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle... Avec leurs portraits au naturel...*, Paris, A. Dezallier, 1697-1700, 2 t. en 1 vol.

Menestrier Claude-F. (Père), *Bibliothèque curieuse et instructive des divers auteurs anciens et modernes de littérature et des Arts*, Trévoux, E. Garneau, 1704, 2 t. en 1 vol.

Teissier Antoine, *Les Eloges des Hommes savants Tirez de l'Histoire de M. de Thou*, Genève, 1683, 1re éd., 2 vol; 2e éd., Lyon, 1696, 2 vol. L'édition de Leyde, 1715, est en 4 vol.

Le Long Jacques (Père), *Bibiothèque historique de la France* contenant le catalogue de tous les ouvrages tant imprimés que manuscrits qui traitent de l'histoire du royaume ou qui y ont rapport, avec des notes critiques et historiques par Jacques Le Long, Paris, G. Martin, 1719.

Furetière Antoine, *Dictionnaire universel* contenant généralement tous mots français tant vieux que modernes... (1684), La Haye, Rotterdam, A. et R. Leers, 1690 (nombreuses rééd.: 1701-1708, etc.).

Ellis Dupin L. (Me), *Nouvelle Bibliothèque des Auteurs ecclésiastiques...*, Paris, A. Pralard, 1686-1693, 5 t. en 6 vol.

Litron Jean (Dom), *Bibliothèque générale des auteurs de France*, Paris, 1719, Genève, Slatkine Reprints, 1971 (*Bibliothèque chartraine*).

Goujet Claude-Pierre (Abbé), *Bibliothèque française* ou *Histoire de la littérature française*, Paris, P.-J. Mariette, 1740-1756, 18 vol. (Goujet avait aussi collaboré à la *Bibliothèque française* ou Histoire *littéraire de France* (J.-F. Bernard, 1723-1746, 42 vol.).).

Rivet de La Grange Antoine (Dom), o.s.b., *Histoire littéraire de la France...*, par les Bénédictins de Saint-Maur, Paris, 1733-1763, 12 vol.

Journal des Savants (Paris, 1665-). Rédacteurs: 1665: Denis de Sallo (pseudonyme du

Sieur de Hedouville), l'abbé Gallois, Chapelain, Gomberville, Bourzéis; 1666-1974: Abbé Gallois; 1675-1688: La Roque; 1687-1701: L. Cousin; 1702: rédaction collective.

Nouvelles de la République des lettres (Amsterdam, 1684-1689); 1699-1710; 1716-1718). Rédacteurs: Pierre Bayle, 1684-1687; D. de Larroque, J. Bernard, H. Basnage et J. Barin, 1687-1689; J. Bernard, 1699-1710; 1716-1718.

Bibliothèque universelle et historique (Amsterdam, 1686-1693). Rédacteur: J. Le Clerc.

Journal littéraire (1705). A paru deux fois par mois durant l'année 1705. Réuni en un tome de 580 pages. Rédacteur: l'abbé Tricaud (bien qu'il ait nié en être le rédacteur). Lieu de rédaction: Soleure (nom fictif). Il est intéressant de noter que le premier *Journal littéraire* (qui porte le titre de *littéraire*) est une fiction rédactionnelle et géographique et que son rédacteur a nié en être le rédacteur.

Mercure Galant (Paris, 1672-1677; *Nouveau Mercure Galant*, 1677-1716; *Nouveau Mercure*, 1717-1721; *Le Mercure*, 1721-1723 et ainsi de suite jusqu'au *Mercure de France* du XXe siècle).

L'Europe savante (La Haye, 1718-1720). Paraît chaque mois.

Mémoires historiques et critiques (Amsterdam, 1722). Editeur: J.-Fr. Bernard; Rédacteurs: Fr.-D. Camusat, A. Bruzen de La Martinière.

Réflexions sur les ouvrages de littérature (Paris, 1736-1740). Rédacteurs: J.-B. R. Boistel (1736); Fr. Granet (1736-1740).

Le Pour et le Contre (Paris, 1733-1740). Rédacteurs: L'abbé Prévost et P.-Fr. Guyot Desfontaines.

Mémoires de Trévoux (Journal de Trévoux).

Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des Beaux-Arts, Trévoux/Lyon/Paris, 1701-1767.

Sabatiers de Castres Antoines (Abbé), *Les trois siècles de notre littérature* ou *tableau de l'esprit de nos écrivains, depuis François Ier jusqu'en 1772* par ordre alphabétique, Amsterdam; Paris. Gueffier, 1772, 3 vol.; nombreuses rééditions jusqu'en 1788 et un *Abrégé*, 1821 et 1832.

La Harpe Jean-François, *Cours de littérature ancienne et moderne. Le Lycée*, Paris, H. Agasse, 1799-1805, 19 vol. Ed. citée: 1813, 8 vol.

Lemercier Népomucène, *Corps analytique de littérature générale*, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris, Paris, Nepveu, 1817, 4 vol.

Villemain Abel-François, *Cours de littérature française*, professé par M. Villemain à la Faculté des lettres de Paris, revu par l'auteur, Paris, Pichon & Didier, 1828-1829.

Dassance Pierre-Nérée (Abbé), *Cours de littérature ancienne et moderne* tiré de nos meilleurs critiques avec des discours sur les différents âges de la littératures, Paris, Bureau de la Bibliothèque ecclésiastique, 1838, 6 vol.

Geruzez Eugène-Nicolas (Abbé), *Cours de littérature* rédigé d'après le programme du baccalauréat, Paris, J. Delelain, 1841 (Rhétorique, Poétique, Histoire littéraire), complété en 1893, par un «Appendice sur la littérature du XIXe siècle», par Georges Meunier, 36e éd.; 14e éd. de 1841 à 1867; 31 réimpressions de 1867 à 1889.

Girardin Marc dit Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique* ou de l'usage des passions dans le drame, Paris, Charpentier, 1843, 5 vol.

Nisard Désiré, *Histoire de la littérature française*, Paris, De Firmin-Didot, 1886 (1844-1861), 4 vol.

—— *Essais sur l'Ecole romantique*, Paris, Calmann-Lévy, 189 (1887).

Demogeot Jacques (docteur ès lettres, agrégé de la Faculté des lettres de Paris), *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, L. Hachette,

1852, 2e éd. 1855; 8 réimpressions; 13e éd. en 1873; 16e éd. en 1878; 11 réimpressions.

Janin Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Levy, 1853-1858, 6 vol.

Godefroy Frederic, *Histoire de la littérature française du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Gaume frères et J. Duprey, 1859-1863, 3 vol., 2e éd. en 1878-1881, 10 vol.

Ampère Jean-Jacques, *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*, Paris, Michel Levy, 1867, 2 vol.

Charpentier J.-P. (inspecteur honoraire de l'Académie de Paris), *Histoire de la littérature du XIXe siècle*, Paris, Garnier, 1875.

Thivier Henri (doyen de la Faculté des lettres de Besançon), *Histoire de la littérature française*, Paris, C. Delagrave, 1879; 3 réimpressions de 1881 à 1884; nouv. éd. en 1890, 4 réimpressions jusqu'à une nouvelle édition en 1904.

De Parnajon Félix (professeur au Lycée Henri-IV), *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'au XVIIe siècle*, Paris, Librairie centrale des publications populaires, 1881 et 1885; *Histoire de... au XVIIIe siècle et au XIXe siècle*, 1883.

J. M. J. A., *Histoire des littératures anciennes et modernes*, Paris, Poussielgue, 1882, (1re éd. en 1879), 2 vol.

Gidel Charles (professeur au Lycée Louis-le-Grand), *Histoire de la littérature française depuis la fin du XVIIe siècle jusqu'en 1815*, Paris, A. lemerre, 1883.

Jeanroy-Felix Victor, *Nouvelle histoire de la littérature française pendant la Révolution et le Premier Empire*, Paris, Bloud & Barral, 1886, plusieurs rééditions jusqu'en 1899.

Doumic René, *Histoire de la littérature française*, Paris, P. Delaplane, 1888; 1900-1901: 12e éd.; en 1910; 25e éd.; 1920, 38e éd., 460.000 exemplaires.

Lintillac Eugène F.-L. (docteur ès lettres, professeur de rhétorique au Lycée Saint-Louis), *Précis historique et critique de la littérature française depuis les origines jusqu'à nos jours*, avec un catalogue d'ouvrage à consulter à l'usage de tous les étudiants en lettres, Paris, F.-E. André-Ginedon, 1890, 2 vol.

Gazier Augustin (professeur à la Sorbonne), *Petite histoire de la littérature française, principalement depuis la Renaissance*, Paris, A. Colin (1891).

Lanson Gustave, *Histoire de la littérature française des origines à nos jours*, Paris, Hachette, 1894.

Petit de Julleville Louis, *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1896-1899, 8 vol.

—— Histoire littéraire. *Leçons de littérature française*, Paris, G. Masson, 1884-1885, 2 vol. («Enseignement secondaire des jeunes filles»).

Blanloeil (Abbé), *Histoire de la littérature française* (1887), Nantes, Lanoë-Mazeau, 1897, 31e éd.

Henry Auguste (professeur honoraire de rhétorique au Lycée Jeanson-de-Sailly), *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la fin du XIXe siècle*, Paris, Belin frères, 1897.

Brunetière Ferdinand, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898 (1897).

Faguet Emile, *Histoire de la littérature française*, Paris, Plon-Nourrit, 1900, 2 vol.

—— (1902-1907), *Propos littéraires*, Paris, Plon-Nourrit, 5 t.

Pellissier Georges, professeur agrégé, *Précis d'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1902.

Herriot Edouard, *Précis de l'histoire des lettres françaises*, Paris, E. Cornély (1904).

Claretie Léo, *Histoire de la littérature française (900-1900)*, Paris, P. Ollendorf, 1905, 2 vol.

Ploetz Charles, *Manuel de littérature française*, Berlin, F.-A. Herbig, 1906.
Mouchard A., *Histoire de la littérature française*, Paris, Poussielgue, 1905.
Albert P., *La littérature française au 19e siècle*, Paris, Hachette, 1895.
Des Granges Charles-Marie, *Histoire de la littérature française* à l'usage des classes de lettres et des divers examens, Paris, Hachette; 1910 (durant la première moitié du XXe siècle, nombreuses rééditions et réimpressions).
Abry Emile-Frédéric-Gustave, Audic Charles-Louis-Eugène et Crouzet Paul, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Didier, 1912.
Calvet Jean (Mgr), *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, De Gigord, 1920 (nombreuses rééditions jusqu'à nos jours).
—— *Petite histoire illustrée de la littérature française*, Paris, J. De Gigord, 1938, 9 e éd., 173e mille.
—— *Histoire de la littérature française*, Paris, De Gigord, 1931-1936, 11 vol.
Mornet Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises*, Paris, Larousse, 1924.
Bédier Joseph et Hazard Paul, *Histoire de la littérature française illustrée*, Paris, Larousse, 1924, 2 vol.
Lalou René, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, Grès, 1929.
Strowski Fortunat (sous la direction), *Histoire de la littérature française*, Paris, Delamain, 1932.
Des Granges Ch.-M. et Charrier Ch., *La littérature expliquée*, Paris, Hatier, 1936.
Thibaudet Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, Delamain-Bouletteau, 1936, Rio de Janeiro, Americ-Edit.; 1940, 2 vol. (éd. citée dans l'ouvrage).
Haedens Kléber, *Une histoire de la littérature française*, Paris, Julliard, 1945 (réédition en 1970).
Castex Pierre-Georges et Surer Paul, *Manuel des études littéraires françaires*, Paris, Librairie Hachette, 1948-1953, 6 vol., illustrations.
Bornecque P. H., *La France et sa littérature*, Guide complet dans le cadre de la civilisation mondiale, Lyon, Ed. de Lyon (1953).
Lagarde André et Michard Laurent, *Les grands auteurs du programme*, Paris, Bordas, 1954-1962, 6 vol., plus un supplément, illustrations, réédition à partir de 1985.
Henriot Emile (sous la direction de), *Neuf siècles de littérature française*, Paris, Delagrave, 1958.
Bennezon Pierre (sous la direction de), *Trésor des lettres (XVI* e *siècle au XX* e *siècle)*, Paris, Nathan, 1964-1968, 5 vol.
Payen Jean-Charles (édit.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, Ed. Sociales, 1965.
Chassang A. et Senninger Ch., *Recueil de textes littéraires français (XVI* e *au XX* e *siècle)*, Paris, Hachette, 1966-1970, 5 vol., illustrations.
Brunel Pierre et Huisman Denis, *Introduction à la littérature française*, Paris, Nathan, 1969.
Payen Jean-Charles et Roger Jacques (sous la direction de), *Histoire de la littérature française*, Paris, Colin, 1969, 2 vol.
Bersani Jacques, Autrand Michel, Lecarne Jacques, Vercier Bruno, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970, illustrations.
Abraham Pierre et Desné Roland (édit.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Ed. Sociales, 1971-1982, 6 vol.
Pichois Claude (sous la direction de), *Littérature française*, Paris, Arthaud, 1971-1978, 16 vol.
Mitterand Henri (sous la direction de), *Textes français et histoire littéraire*, Paris, Nathan, 1980-1981, 3 vol., illustrations.

ملاحق

مُلحقُ الكتبِ المترجَمة إلى اللّغةِ العربيّةِ من بيبليوغرافيا المؤلّف

تنبيه

لا يدّعي المُلحقُ التّالي معرفةً وإحاطةً شاملةً بكلّ ما تُرجم إلى اللّغة العربيّة من هذه البيبليوغرافيا:

- **التّناصّ: بحث في انبثاق حقل مفهوميّ وانتشاره** (1983) لمارك أنجونو.

تُرجم مرّتين:

- أحمد المديني، ضمن كتابه: **في أصول الخطاب النّقديّ الجديد** (1988).
- محمد خير البقاعيّ، ضمن مجلّة «**علامات**» (جُدّة، السّعودية) ج. 19، 5 ذو القعدة/ آذار/ مارس 1996م.

- **درجة الصّفر في الكتابة** لرولان بارت (1953).

تُرجم ثلاث مرّات:

- نعيم الحمصي (1971) (دمشق، سوريا).
- محمّد البكري (1978) (ترجمة جزئيّة).
- محمد برّادة (1982) (الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين).

- **اسم الوردة**، لأمبرتو إيكو (1982). ترجمة: كامل عويّد العامري ومراجعة الدّكتور يوسف حسبي، دار سينا للنّشر، ط. 1، (1989). [صدرت ترجمة أحمد الصّمعي عن دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس - ليبيا، ط2، 2003].
- **نظريّة المنهجِ الشّكليّ**، لبوريس اخنباوم، ضمن كتاب: **نظريّة الأدب: نصوص الشّكلانيّين الرّوس**، ترجمها تزفيتان تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، (1982) مؤسّسة الأبحاث العربيّة.
- **علم اجتماع الأدب**، لروبير اسكاربيت (1958). ترجمة: أنطوان عرموني، سلسلة «**زدني علماً**»، (بيروت، لبنان).
- **الكلمات والأشياء**، لميشيل فوكو (1966). ترجمة: سالم يفوت (1990) مراجعة: مطاع صفدي وبدر الدّين عرودكي وجورج أبي صالح وكمال اسطفان، مركز الإنماء القوميّ.

- **حفريّات المعرفة**، (1969) باريس، منشورات Gallimard. ترجمة: سالم يفوت (1987)، المركز الثّقافيّ العربيّ، البيضاء.
- **نظام الخطاب**، تُرجم ثلاث مرّات: الأولى لهاشم صالح (1983) ضمن مجلّة **الكرمل**، ع. 10. الثّانية لمحمّد سبيلا (1984) عن دار التّنوير، بيروت. الثّالثة لأحمد السّطاتي وعبد السّلام بن عبد العالي (1985)، دار النّشر المغربيّة، البيضاء.
- **تشريح النّقد**، لنورثروب فراي (1957). تُرجم هذا الكتاب مرّتين: الأولى أنجزها محيي الدّين صبحي، وصدرت عن الدّار العربيّة للكتاب عام 1991. والثّانية أنجزها محمد عصفور، وصدرت عن منشورات الجامعة الأردنيّة بعمّان عام 1992.
- **أشكال III**، لجيرار جينيت (1972). ترجمة (جزئيّة) تحت عنوان: «**خطاب الحكاية: بحث في المنهج**»، لعمر حلّي ومحمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي (1996)، دار النّجاح الجديدة.
- **المنهج البنيويّ التكوينيّ في تاريخ الأدب**، للوسيان غولدمان (1964).
  تُرجم ثلاث مرّات:
  - بدر الدّين عرودكي (1980)، مجلّة **الفكر العربيّ المعاصر**، بيروت، ع. 1، مايو، ص42-48.
  - نادر ذكري (1981)، دار الحداثة، بيروت.
  - محمد برّادة (1984)، ضمن ملفّ «**البنيوية التّكوينيّة والنّقد الأدبيّ**»، مجلّة **آفاق**، أعيد طبعه في كتاب مستقلّ عام 1986.
- **علم الجمال**، لهيغل (1944). ترجمة: جورج طرابيشي (1978)، دار العودة، بيروت.
- **قضايا الشّعريّة**، لرومان ياكبسون (1973). ترجمة: محمد الوليّ ومبارك حنون، منشورات توبقال 1986.
- **الدّلائليّة: أبحاث من أجل تحليل دلاليّ**، لجوليا كريستيفا (1969). ترجمة (جزئيّة): **فريد الزّاهي**، (**علم النص**، 1991)، دار توبقال للنشر.
- **السّيرة الذّاتية والتّاريخ الأدبيّ**، لفيليب لوجون (1975). ترجمة: عمر حلّي (1994)، ضمن: **السّيرة الذّاتية: الميثاق والتّاريخ الأدبيّ**، المركز الثّقافيّ العربيّ.
- **ما الأدب؟**، لجان بول سارتر (1948). ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، أيار/مايو (1971)، مكتبة الأنجلو المصريّة. (كما أنّ هناك ترجمةً أخرى لجورج طرابيشي (1969).
- **دروس في علم اللغة العامّ**، لفردينان دو سوسير (1974)، تُرجم هذا الكتاب ثلاث مرّات وهي على التّوالي:
  - **علم اللغة العامّ**، ترجمة: يونيل يوسف عزيز (1985)، ومراجعة: مالك المطلبي، بغداد.
  - **دروس في الألسنيّة العامّة**، تعريب: صالح القرمادي، محمّد الشّاوش، محمّد عجينة (1985)، تونس.

• **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، الدّار البيضاء، 1987.

- **الشّعريّة والتّاريخ الأدبيّ**، لتزيفتان تودوروف (1968). ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ضمن كتاب: **الشّعريّة**، منشورات توبقال (1986).

- **نظريّة الأدب** لرينيه ويليك وأوستين وارين (1971). تُرجم هذا الكتاب إلى اللغة العربيّة مرّتين:

• **نظريّة الأدب**، ترجمة: محيي الدّين صبحي (1972) ومراجعة: حسام الخطيب، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والثّقافة.

• **نظريّة الأدب**، ترجمة: عادل سلامة (1991)، دار المّريخ.

(والغريب في الأمر أنّه رغم الذّيوع الّذي لاقته التّرجمة الأولى في الوطن العربيّ وكذا سبقها الزّمني إلاّ أنّ التّرجمة الثّانية لم تشر إليها ولو من باب الإفادة).

مَسْردُ المصطلحات

A

Admission قبول
Altérité غيريّة
An-historique لا تاريخيّ
Analyse de L'Institution littéraire تحليل المؤسّسة الأدبيّة
Analyse quantitative تحليل كمّيّ
Analyse systémique تحليل نسقيّ
Anthologie مختارات
Anthropologie أنثروبولوجيا
Anthropo-sociale أنثروبو - اجتماعيّة
Apogée أوج
Approche structuraliste مقاربة بنيويّة
Ascension صعود
Assemblage تجميع
Autoréférenciels مرجعيّات مكتفية بذاتها
Axiologie علم القيم

B

Bibliographie بيبليوغرافيا
Bibliothèques françaises الخزانات الفرنسيّة
Bien lire littéraire قراءة أدبيّة سليمة
Bio-bibliographie بيو - بيبليوغرافيا

C

Champ culturel حقل ثقافيّ
Champ de production de Masse حقل الإنتاج الضّخم
Champ de production restreinte حقل الإنتاج المحدود
Champ sémantique حقل دلاليّ
Champ systémique حقل نسقيّ
Changement تغيّر
Changement (Non) لا تغيّر
Chefs d'oeuvre أمّهات الأعمال
Classification تصنيف
Coercitions إكراهات
Colporteurs باعة متجوّلون
Commentaire-Modèle التّعليق - النّموذج
Commercialisation تتجيّر
Comparaisons مقارنات
Comparatistes مقارنون
Complémentarité تكامليّة
Computer حاسوب
Conceptualisation صياغة مفهوميّة
Connaissance Historique معرفة تاريخيّة
Consécration تكريس
Consistance de la Théorie انسجام النّظريّة
Constructions Systématiques بناءات نسقيّة
Contingence احتمال
Contraintes قيود
Conventions أعراف
Copie نسخة
Création littéraire إبداع أدبيّ
Crise أزمة
Critères de choix مقاييس الاختيار
Critères de sélection مقاييس الانتقاء
Critique historique نقد تاريخيّ
Critique subjective نقد ذاتيّ

D

Début	بداية
Déconstruction	تقويض - تدمير
Descente	هبوط
Développement	تطوير - توسيع
Diachronique	تعاقبيّ
Dialectique	جدليّ
Dictionnaires	معاجم
Différenciation hiérarchique	اختلافيّة تراتبيّة
Discours culturel	خطاب ثقافيّ
Discours didactique	خطاب ديداكتيكيّ
Discours esthétique	خطاب جماليّ
Discours poétique	خطاب شعريّ
Disposition	تنظيم - ترتيب
Dissertation	إنشاء أدبيّ موسّع
Documentation	توثيق
Donnée véritable	معطى قابل للتّمحيص
Dynamique	ديناميّة

E

Echange	تبادل
Edifice théorique	تشييد نظريّ
Edition littéraire	نشر أدبيّ
Eléments mécaniques	عناصر آليّة
Énergie	طاقة
Enseignement	تدريس
Equilibre	توازن
Erudition	تبحّر علميّ
Esotérisme	باطنيّة
Esprit français	عقل فرنسيّ
Esthétique de la réception	جماليّة التّلقّي
Esthétique interne	جماليّة داخليّة
Etat dynamique	حالة ديناميّة
Etre	كائن
Etre historique	كائن تاريخيّ
Explication des textes	تفسير (شرح) النّصوص
Extrait	مقتطف
Extrême complexité	تعقيد مفرط

F

Fait	واقعة
Fait littéraire	واقعة أدبيّة
Falsification	انتحال
Fiction surveillée	تخييل مراقب
Fonction	وظيفة
Fonction décisionnelle	وظيفة قراريّة
Fonction didactique	وظيفة ديداكتيكيّة
Fonction littéraire	وظيفة أدبيّة
Fonction normative	وظيفة معياريّة
Fonction pédagogique	وظيفة بيداغوجيّة
Fonctionnement	اشتغال
Formalisation	صياغة صُوريّة
Formalistes russes	شكلانيّون روس
Formes littéraires	أشكال أدبيّة
Génie individuel	عبقريّة فرديّة
Goût	ذوق
Graffitis	نقوش أثريّة

H

Herméneutique	هيرمينوطيقا
Herméneutique historique	هيرمينوطيقيّة تاريخيّة
Hiérarchisation	تراتبيّة
Histoire de l'histoire de la littérature	تاريخ تاريخ الأدب
Histoire de l'institution littéraire	تاريخ المؤسّسة الأدبيّة
Histoire des idées	تاريخ الأفكار
Histoire des lectures successives	تاريخ القراءات المتعاقبة
Histoire des mouvements sociaux	تاريخ الحركات الاجتماعيّة
Histoire du champ littéraire	تاريخ الحقل الأدبيّ

Histoire générale التّاريخ العامّ
Histoire littéraire traditionnelle التّاريخ الأدبيّ التّقليديّ
Histoire sociale de littéraire التّاريخ الاجتماعيّ للأدبيّ
Histoire structurelle التّاريخ البنيويّ
Historicité تاريخيّة
Historien مؤرّخ
Historien de la littérature مؤرّخ أدبيّ
Historiographie إسطوغرافيا
Histographie littéraire إسطوغرافيا أدبيّة
Historien تاريخيّ
Historisation تأرخة
Histographie politique إسطوغرافيا سياسيّة
Histoire littéraire تاريخ أدبيّ
Histoire de la littérature تاريخ الأدب

I

Idéologie de la forme أيديولوجيا الشّكل
Innovation تجديد
Imprévisibilité لا توقعيّة
Improbabilité لا احتماليّة
Influence تأثير
Information إخبار
Input دخل
Institution de la littérature مؤسّسة الأدب
Institution didactique مؤسّسة ديداكتيكيّة
Intelligibilité مفهوميّة
Intentionnalité مقصديّة
Interdépendance ترابط داخليّ
Interrelation تعالق
Intertexte داخل نصّيّ
Intertextualité تناصّ
Intertextualité aléatoire تناصّ اتفاقيّ
Intertextualité constitutive تناصّ تأسيسيّ
Intertextualité obligatoire تناصّ إجباريّ
Intervenants logiques متدخلات منطقيّة

J

Jugement critique حكم نقديّ

K

Kaléidoscope منظار التّشاكيل

L

Lecture critique de l'histoire littéraire القراءة النّقديّة للتّاريخ الأدبيّ
Lecture critique des faits القراءة النّقديّة للوقائع
Lecture critique des textes القراءة النّقديّة للنّصوص
Lecture historique de l'histoire littéraire القراءة التّاريخيّة للتّاريخ الأدبيّ
Lecture historique des faits القراءة التّاريخيّة للوقائع
Lecture historique des textes القراءة التّاريخيّة للنّصوص
Légitimation شرعنة
Littérature en traduction الأدب المترجم
Littérature pornographique الأدب الإباحيّ

M

Manuel كتاب مدرسيّ - مختصر
Manuel scolaire كتاب مدرسيّ
Manuscrits مخطوط
Marketing تسويق
Matière مادّة
Mécanisme آليّة
Mécanisme de régulation آليّة تنظيميّة
Médiateur وسيط
Méthode historique منهج تاريخيّ
Méthode structuraliste génétique منهج بنيويّ تكوينيّ
Méthodes traditionnelles مناهج تقليديّة
Mode d'exposition طريقة العرض

Mode de composition نمط التّأليف
Modèle épistémologique نموذج إبستيمولوجيّ
Modèle hypothétique نموذج افتراضيّ
Modèle social نموذج اجتماعيّ
Modélisation نمذجة
Monovalence أحادية المعنى
Morceaux choisis منتخبات
Mouvement حركة

N

Naissance نشأة
Narratologies سرديّات
Norme معيار

O

Objet littéraire موضوع أدبيّ
Oeuvre au programme أعمال مبرمجة
Ordre alphabétique نظام ألفبائيّ
Ordre de composition نمط التّأليف
Ordre hiérarchique نظام تراتبيّ
Organisation تنظيم
Organismes vivants أجسام حيّة
Out-put خرج
Oeuvre littéraire عمل أدبيّ

P

Paraître (le) الظّاهر
Paraître historique (le) الظّاهر التّاريخيّ
Parodie محاكاة ساخرة
Périodisation تحقيب
Phénomène linguistique ظاهرة لسانيّة
Phénomène littéraire ظاهرة أدبيّة
Philosophie de la littérature فلسفة الأدب
Poétique شعريّة
Polysystème تعدّد أنساق
Polysystème de l'histoire littéraire تعدّد أنساق التّاريخ الأدبيّ
Polysystème littéraire تعدّد الأنساق الأدبيّ
Pouvoir-être قدرة على الكينونة
Production littéraire إنتاج أدبيّ
Progrès تقدّم
Prototexte النّصّ الأوّل
Psychologie de facultés humaines علم نفس الملكات الإنسانيّة

R

Rationalité عقلانيّة
Réception تلقٍّ
Recherche historique بحث تاريخيّ
Récits de colportage محكيّات الباعة المتجوّلين
Relation d'écart علاقة انزياح
Relation d'appel علاقة استدعاء
Relation de négation علاقة نفي
Relation syntaxique علاقة تركيبيّة
Relativité نسبيّة
Représentation تمثيل
République des lettres جمهوريّة الآداب
Res-Gastae وقائع
Roman رواية
Roman comique رواية ساخرة
Repos سكون
Royalties حقوق التّأليف

S

Science de la littérature علم الأدب
Sciences physiques علوم فيزيائيّة
Sciences sociales علوم اجتماعيّة
Sélection انتقاء
Sémiotique دلائليّة
Simultanéité تزامن
Sociologie de la littérature علم اجتماع الأدب
Statique سكونيّ

Structuralisme بنيوية
Structuraliste بنيويّ
Structure بنية
Substitutions systémiques استبدالات نسقيّة
Système نسق
Système canonique نسق موافق للأصول
Système clos نسق منغلق
Système conceptuel نسق مفهوميّ
Système de l'expression نسق التّعبير
Système de contenu نسق المحتوى
Système de normes نسق المعايير
Système de thèmes نسق الموضوعات (التّيمات)
Système des oeuvres نسق الأعمال
Système isolé نسق منعزل
Système non-canonique نسق مخالف للأصول
Système ouvert نسق منفتح
Systèmes de communication أنساق تواصليّة
Système de systèmes نسق أنساق
Systèmes dynamiques أنساق ديناميّة
Systèmes fonctionnels أنساق وظيفيّة
Systèmes mécaniques أنساق آليّة
Systèmes organiques أنساق عضويّة
Systèmes rigides أنساق صارمة
Systémisme نسقيّة
Systémique نسقيّ
Schémas historiographiques خُطاطات إسطوغرافيّة

T

Tendance bibliographique الاتّجاه البيبليوغرافيّ
Tendance biographique الاتّجاه البيوغرافيّ
Textes originaux نصوص أصليّة
Thèmes موضوعات (تيمات)
Théorie de l'information نظريّة الأخبار
Théorie de l'institution littéraire نظريّة المؤسّسة الأدبيّة
Théorie des systèmes نظريّة الأنساق
Théorisation تنظير
Thermodynamique ديناميكا حراريّة
Topique موضعيّ
Topos موضع
Traditions folkloriques تقاليد فولكلوريّة
Transformation des éléments تحوّل العناصر

V

Valeur humaine قيمة إنسانيّة
Valeur nationale قيمة وطنيّة
Variabilité littéraire تغيّريّة أدبيّة
Vérité historique حقيقة تاريخيّة
Vie de systèmes حياة الأنساق
Vie littéraire حياة أدبيّة
Vision littéraire رؤية أدبيّة
Vision globale رؤية كليّة
Vison systémique رؤية نسقيّة
Vision tragique رؤية مأساويّة
Valeur individuelle قيمة فرديّة
Valeur laïque قيمة علمانيّة

مَسْردُ الأعلام

A

Adam (Antoine)	آدام (أنطوان)
Aîne (Bastide)	إني (باستيد)
Althusser (Louis)	ألتوسّير (لويس)
Ampère (Jean-Jacques)	أمبير (جان-جاك)
Angenot (Marc)	أنجونو (مارك)
Antoine (du Verdier)	أنطوان (دو فردييه)
Aragon (Louis)	أراغون (لويس)
Aristote	أرسطو
Auerbach	أورباخ

B

Bachelard (Gaston)	باشلار (غاستون)
Balibar (Etienne)	باليبار (إتيان)
Balzac (Honoré de)	بلزاك (أونوريه دو)
Barnabite (Jean-Pierre Niceron)	بارنبيت (جان-بيير نيسرون)
Barthes (Roland)	بارت (رولان)
Batteux (L'abbé)	باتو (القَسّ)
Baudelaire (Charles)	بودلير (شارل)
Bayle (Pierre)	بايل (بيير)
Béguin (Albert)	بيغان (ألبير)
Behard (Henri)	بيهار (هنري)
Beleau	بيلو
Bernardili	برنارديلي
Beuve (Saint)	بوف (سانت)
Benveniste (Emile)	بنفينيست (إميل)
Benjamin (Walter)	بنيامين (فالتر)
Bernard (de La Monoy)	برنار (دو لمونوي)
Bignon (L'abbé)	بنيون (القَسّ)
Blanchot (Maurice)	بلانشو (موريس)
Boileau	بوالو
Boistel	بواستيل
Block	بلوخ
Bouazis (Charles)	بوعزيز (شارل)
Boulleme (Jeneviève)	بوليم (جينيفياف)
Bourdieu (Pierre)	بورديو (بيير)
Bossuet	بوسييه
Bouvier	بوفييه
Bremond (Claude)	بريمون (كلود)
Bremond (Henri)	بريمون (هنري)
Brunetièrre (Ferdinand)	برونتيير (فرديناں)
Broglie (Louis de)	بروغلي (لويس دو)
Bulloz (François)	بلوز (فرانسوا)

C

Camus (Albert)	كامو (ألبير)
Camusa (Denis)	كاموزا (دونيس)
Catulle	كاتول
Char (René)	شار (رينيه)
Chartier	شارتييه
Chassang & Senninger	شاسّان وسننجر
Ciceron	شيشرون
Claretie	كلاروتي
Coeur (Jacques)	كور (جاك)
Compagnon (Antoine)	كومبانيون (أنطوان)
Corneille	كورناي
Cousin	كوزان

J

K

L

M

N

O

P

فهرس الأعلام

فهرس المصطلحات

المحتويات